792 (82) Ordaz, Luis
ORD Breve historia del teatro argentino. - 1a ed. -
Buenos Aires: Claridad, 1999.
267 p.; 18 x 11 cm. (Colección breve historia)
I.S.B.N. 950-620-133-1
I. Título - Teatro Argentino - Historia

I.S.B.N.: 950-620-133-1
I.S.B.N.: 950-620-040-8 (Obra completa)

Distribuidores exclusivos: Editorial Heliasta S.R.L.
Viamonte 1730, 1° Piso (1055), Bs. As., Argentina
Tel. 4371-5546 Fax (54-11) 4375-1659

http://www.heliasta.com
email=editorial@heliasta.com.ar

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723
Libro de edición argentina

BREVE HISTORIA del TEATRO ARGENTINO

LUIS ORDAZ

con la colaboración de

Susana Freire



NOTA PRELIMINAR

Al aparecer en el ya distante año 1946 *El Teatro en el Río de la Plata*, de Luis Ordaz, los lectores argentinos contaron con un seguro guía ducho en mostrar el hilo y la trama de la dramática nativa.

Casi dos décadas más tarde, este autor brindó una *Breve Historia del Teatro Argentino* que la Editorial Universitaria de Buenos Aires se encargó de difundir.

En el año 1971, Ordaz reseñó nuevamente el panorama teatral argentino y obtuvo señalado éxito, máxime entre alumnos y profesores secundarios, universitarios y de las escuelas de arte especializadas.

Sobre dicha última versión, nuestro historiador teatral trabajó a fin de ofrecer el libro que el lector tiene en sus manos, nueva visión a la que le ha agregado dos "Anexos", que amplían lo referente a la escena libre y la peculiar década del 60.

Para resumir el último cuarto de siglo, Ordaz solicitó la colaboración muy valiosa de la investigadora Susana Freire, a su vez autora teatral, directora escénica de avanzada y rigurosa crítica, quien llevó el panorama hasta el año 1995.

Corolario de esta suma de voluntades es la presente *Breve Historia* que habrá de ser faro orientador y catapulta hacia estudios más pormenorizados.

Culminación de toda una vida, este pequeño, pero esencial compendio cumplirá –así lo espero– una nueva etapa: la de convertirse en el manual más actualizado y ágil de la bibliografía local.

Gabriel Taboada

CAPÍTULO I

EN BUSCA DEL "PAISANO NUESTRO"

A diferencia de otras zonas de América, en donde los conquistadores hallaron expresiones de un accionar teatral propio y particularizante (México, Guatemala, Perú), en las tierras que hoy componen el mapa geográfico de la República Argentina sólo encontraron ciertos fermentos rudimentarios de danzas y ceremonias de rituales indígenas que los misioneros, como era lo común, se apresuraron a utilizar para la mejor propagación de la nueva fe.

En nuestra área, el teatro llegó con la conquista. Como elemento de catequización y dominio temporal y, también para diversión de los españoles que habitaban los diversos predios que integraban el amplio territorio de las antiguas Gobernaciones del Río de la Plata y del Tucumán.

De muy lejos llegan noticias sobre representaciones teatrales ofrecidas por las órdenes religiosas establecidas en los distintos ámbitos (Buenos Aires, Mendoza, Tucumán, Córdoba, Santiago del Estero, Misiones Guaraníticas, etc.), así como de funciones en base a obras no confesionales o con temas profanos.

En el siglo XVIII los documentos asoman a la afición que sentían por el teatro los habitantes de la Colonia. De 1717 proviene un texto muy sugestivo. Se trata de una "loa" escrita por Antonio Fuentes del Arco, natural de Santa Fe, para ser animada en dicha ciudad durante la celebración de su patrono, San Jerónimo (por ello se supone que pudo llevarse a cabo el 30 de setiembre de ese año). En ella se agradecía al monarca, Felipe V, el levantamiento del derecho de sisa que debía pagarse por la yerba mate que llegaba de Asunción (Paraguay), cuyo beneficio total era para las arcas de Buenos Aires. Las "loas" eran piezas breves que servían para alabar al rey, a las autoridades civiles, militares o religiosas y, al mismo tiempo, como presentación de la obra principal que seguidamente se ofrecía. En aquella circunstancia se presentó, según la "loa" lo anunciaba en sus versos finales, *No puede ser guardar una mujer*, de Agustín Moreto.

Un acta del Ayuntamiento de la ciudad de Buenos Aires de fines de 1723, autoriza para que sean abonados "los gastos de comedias" que se hicieron en celebración "de la noticia de los desposorios de nuestros príncipes".

Diez años después, 1733, se registra la interpretación de Catamarca de una comedia y un sainete. El suceso trasciende porque la petipieza provoca un gran escándalo, puesto que en ella se hacía la burla del Teniente-Gobernador de la plaza y uno de los intérpretes aficionados que intervenían, un tal Juan

del Castillo, fue procesado y mantenido en prisión con los pies sujetos por el cepo.

De 1747 llega la información más completa respecto a las fiestas organizadas en la ciudad de Buenos Aires, como homenaje por la asunción del trono por Fernando VI. Fernando V había fallecido en julio de 1746 y, cumplidos los plazos del duelo oficial, se programaron festejos para celebrar al nuevo rey de España y de las Indias. Sobre un tabladillo improvisado dentro de la Real Fortaleza, en noviembre de 1747 se animaron dos obras, *Las armas de la hermosura* y *Efectos de odio y amor*, ambas de Pedro Calderón de la Barca, uno de los autores más importantes del teatro del siglo de oro español. Al poco tiempo, alentados por el éxito obtenido, volvió a repetirse la experiencia escénica con *Primero es la honra*, de Agustín Moreto, y *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

Antes de estas fechas y posteriores a ellas no debieron faltar tales espectáculos (anotados o no por los cronistas), durante las festividades religiosas y las conmemoraciones cortesanas. Patios de antiguas casonas, o tinglados levantados al aire libre, han de haber sido los espacios en donde, por entonces, se cobijó el teatro en esta parte meridional de América. La actividad se pone en evidencia por las preocupaciones de cierta gente y, sobre todo, por el interés y la diligencia demostrados por el virrey Juan José de Vértiz y Salcedo ante lo que consideró como la necesidad imperiosa de disponer de un local en donde ofrecer espectáculos teatrales.

Nacido en México en 1719, es decir, españolamericano, Vértiz era una de las personalidades más relevantes de la Colonia; poseía una sólida cultura y estaba empeñado en llevar a la práctica sus ideas progresistas. Ya había cruzado los sesenta años, fundado el Real Colegio de San Carlos e instalada en la Casa de Niños Expósitos (también obra suya) la primera imprenta pública con que contó Buenos Aires, cuando comprendió la conveniencia de levantar una Casa de Comedias como las que existían en otras capitales de la América hispana. Hombre culto, consideraba el teatro como "una de las mejores escuelas de costumbres"; ser político, lo estimaba imprescindible para "esta ciudad que carece de otras diversiones". Se refería, sin duda, a distracciones artísticas, pues por entonces eran sumamente populares las corridas de toros, riñas de gallos, las carreras de sortija y otros entretenimientos semejantes.

La Ranchería

El propósito era construir un teatro de la importancia que requería "la capital del virreynato". Como se presentaban dificultades y, de cualquier manera, habría de pasar algún tiempo antes de que pudiera inaugurarse una sala de tal magnitud, Vértiz autorizó a Francisco Velarde, quien había elevado el proyecto a su consideración, para que, entretanto, levantase un galpón en el que pudiera habilitarse, en

forma provisoria, la Casa de Comedias. El nombrado Velarde lo construyó, en efecto, en la esquina de las calles que hoy conocemos como Perú y Alsina, en una parte de la ciudad cuya edificación se componía de "ranchos". Vicente Fidel López se refiere a la zona llamándola "Ranchería de los jesuitas", y Juan María Gutiérrez la cita como "Ranchería de Misiones".

Lo que ayuda a comprender porqué el pueblo dio a ese primer teatro el nombre de La Ranchería (foto 1), desentendiéndose de otros, como Corral de Comedias, o del oficial y más pomposo Casa de Comedias.

La Ranchería era un galpón de ladrillos, armado con tirantería de la mejor madera del Paraguay y cubierto por un techo de paja. El escenario era bajo y en la parte superior de la boca lucía una leyenda con letras doradas que proclamaba: "Es la comedia espejo de la vida". La Ranchería se inauguró en noviembre de 1783 y en su tablado se trabajó por espacio de nueve años. Las noches en que había función se encendía un farol en la Farmacia de los Angelitos, que se hallaba a una cuadra de distancia (hoy, Chacabuco y Alsina).

A mediados de 1792, un cohete disparado, al parecer, desde una iglesia cercana con motivo de una celebración patronal, cayó sobre el techo de paja de La Ranchería y el galpón quedó totalmente destruido por las llamas.

Las obras ofrecidas en esos nueve años de actividad –dramas, comedias, autos, sainetes, entreme-

ses– pertenecían al repertorio español. Sólo de manera excepcional llegó a escena una producción de autor criollo, aunque existe la posibilidad de que las creaciones animadas de tal origen fueran por lo menos dos.

"Siripo"

El primer hecho, sobre el que se tiene la certeza más plena, es la representación, durante un domingo de carnaval de 1789, de una tragedia del escritor y poeta nativo Manuel José de Lavardén, titulada *Siripo*, precedida por la infaltable "loa", que pertenecía al mismo autor y, por hallarse la fundación dedicada a la Casa de Niños Expósitos, se llamaba *La Inclusa*.

Lavardén había nacido en Buenos Aires y contaba treinta y cinco años en el momento de llevar a escena su tragedia. Representante de la clase liberal y progresista, poseía una firme inquietud intelectual, fina sensibilidad de poeta y conocimientos como para proponer soluciones a problemas de carácter político-económico que, a su criterio, frenaban el desarrollo del país. Como poeta, es de recordar su *Oda al Río Paraná*, tan celebrada; como propulsor de cultura, la organización de la Sociedad Patriótica, Literaria y Económica, y su intervención en el primer periódico que tuvo Buenos Aires: el *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata*. Como economista, cabe se-

ñalar sus estudios encaminados a demostrar las ventajas del puerto de Ensenada sobre el de Montevideo. A nosotros nos interesa por su labor dramática.

Siripo tiene la importancia, además de lo indicado, de referirse a una de las acciones de la conquista del Río de la Plata, previa a la primera fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza. Así se supone, dado que el libreto original habría desaparecido en el incendio de la Ranchería y únicamente se dispone de una copia del segundo acto, muy cuestionado por los investigadores como perteneciente a Lavardén. Se estima, sin embargo, que el autor dramatizó en cinco actos con versificación neoclásica uno de los episodios de *Argentina*, poema de Barco Centenera, y de la *La Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán, en el que se narran los sucesos ocurridos entre las fuerzas de Gaboto, que habían quedado en el Fuerte Sancti Spiritu, mientras el audaz aventurero veneciano seguía remontando el Paraná. La leyenda habla de una hermosa mujer española llamada Lucía Miranda, esposa del oficial conquistador Sebastián Hurtado, y de la pasión que despertara aquella en el cacique indígena Siripo, desencadenando la tragedia.

El mismo Lavardén dejó constancia, en carta que se conserva, de que no se había sometido al dato histórico y que en su obra predominaban la imaginación y la fantasía.

El estreno de *Siripo* resulta un hecho sobresaliente por el intento nativo, hasta ahora el primero,

de desarrollar escénicamente una temática con raíces americanas, a pesar de las naturales influencias que pudieran denunciar la forma y los conceptos. *Siripo* es el documento inicial de la llamada vertiente culta de nuestro teatro, como *El amor de la estanciera* lo es de la vertiente más popular.

"El amor de la estanciera"

El amor de la estanciera es, precisamente, la otra creación de autor local que si bien se ignora si subió o no al escenario de La Ranchería, se afirma que el texto proviene de fines del siglo XVIII. No se conoce el autor de esta petipieza que es el antecedente más remoto con que cuenta nuestra dramática costumbrista de ubicación campesina.

Nos hallamos ante un sainete que posee el juego cómico típico, aunque con detalles y figuraciones que lo singularizan. El lenguaje desenfadado, pintoresco y directo, propio de la picaresca popular española, se ciñe al nuevo medio y descubre personajes con raigambre clásica, renovados al actuar en un medio inédito hasta entonces. Pero no es todo.

Entre la peripecia superficial y burlona se observa, de pronto, una diferenciación muy sugestiva por la fecha. Chepa, la joven del sainete, es solicitada de amores por dos pretendientes: Juancho Perucho, mozo criollo que monta a caballo con bizarría (prefiguración modesta del futuro héroe escénico "gaucho"), y Marcos Figueiras, portugués mercachifle con rasgos grotescos que seguramente canalizaban, de manera jocosa, la animadversión que existía por el enemigo colonial de entonces. Pancha, la madre de la muchacha, se inclina por el portugués vendedor de baratijas, pensando en las ventajas. Por eso previene a su marido, Cancho, a quien no le satisface mucho el tal Figueiras:

PANCHA:
Cancho, mirá lo que hacéis;
no te llevés por marañas,
que un portugués la pretende;
por fin, es hombre de España.

Pero el viejo criollo, que prefiere al mozo de sus pagos, replica terminante:

CANCHO:
Mujer, aquestos de España
son todos medio bellacos;
más vale un paisano nuestro
aunque tenga cuatro trapos.

Siendo este sainete de fines del siglo XVIII, como se supone con mucho fundamento, tiene el mérito enorme de reflejar, en forma festiva, la diferenciación de quienes, aun siendo España, iban sintiéndose cada vez más América. Que era el camino que conducía, inevitablemente, a la Revolución de Mayo.

CAPÍTULO II

LA ETAPA DE LA EMANCIPACIÓN

Desde el momento en que La Ranchería quedara destruida por el incendio, se pensó en levantar un nuevo local mucho más apropiado. Con todo, Buenos Aires estuvo varios años sin disponer de un teatro estable de carácter orgánico, y es de suponer que el arte escénico volvió a cobijarse en patios y salones, y mostrarse sobre tabladillos improvisados. En la edición del *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata* del 19 de setiembre de 1801, apareció un artículo cuyo título era: "Sobre la necesidad que hay en Buenos Aires de un teatro de comedias". En él se preguntaba: "¿Y es creíble que una capital populosa, fina, rica y mercantil, carezca de un establecimiento donde se reciben las mejores lecciones del buen gusto, y de una escuela de costumbres para todas las clases de la sociedad?".

En 1804 se iniciaron las obras del Gran Coliseo en el llamado Hueco de las Ánimas, que se hallaba en la esquina de las calles de la Paz y de las Torres (hoy Reconquista y Rivadavia, en el sitio que ocupa el Banco de la Nación), pero nunca llegaron a término.

Lo curioso es que, suponiéndose que los trabajos habrían de demorar excesivamente la presentación de los espectáculos, volvió a autorizarse la construcción de un Coliseo Provisional (foto 2), al cual se llamó también Coliseo Chico (pensándose en el de mayor importancia proyectado), Provisional de Comedias, Proscenio y, simplemente, Coliseo. A partir de 1838 y hasta 1872, fecha en que fuera demolido llevó el nombre de Teatro Argentino.

Se hallaba situado en la esquina noroeste de las calles de la Merced y San Martín (por el Santo; antigua Cangallo y actuales Tte. Gral. J. D. Perón y Reconquista), y el portón principal que se abría hacia el exterior para facilitar la salida de la concurrencia, miraba de frente a la iglesia de la Merced, que aún subsiste. Lo que creó serios conflictos, pues los religiosos sostenían que el lugar era impropio y que abundaban en la ciudad otros sitios en donde "el Arca del Testamento" no se hallara tan cerca del "ídolo Dagon". Se insistía en la inconveniencia de apoyar oficialmente una labor semejante, y más aún "en el día en que abunda este pueblo de herejes para que se burlen de nuestra católica religión". A pesar de los reclamos, el teatro quedó instalado y empezó a funcionar. La sala se componía de dos grandes habitaciones unidas de una vieja casona, y si bien resultaba superior a La Ranchería, no se observaba una marcada preocupación estética por algo que tenía confesado carácter "provisorio". La inauguración se produjo el 1° de mayo de 1804, a pocos días de haber asumido el

marqués Rafael de Sobremonte el virreinato, de manera interina, por la muerte del virrey Joaquín del Pino. Se consigna que en la noche del 24 de junio de 1806, Sobremonte, ya con todos sus títulos de virrey, se hallaba en su palco del Coliseo asistiendo a la representación de *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, cuando se le informó (sin que lo creyera) de la proximidad de las naves inglesas que habrían de desembarcar sus tropas dos días después en el bañado de Quilmes, dispuestas para la invasión. Importa mucho el acontecimiento, en lo que a nuestra materia se refiere, porque el edificio del Coliseo sufrió deterioros muy serios durante las luchas entabladas para rechazar al invasor. Luchas y triunfos que habrían de llegar a escena, aunque no en Buenos Aires sino en la Casa de Comedias de Montevideo, a través de la pieza dramático-alegórica titulada *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada*, que pertenecía al presbítero Juan Francisco Martínez.

Se asegura que el Coliseo Provisional, convertido en cuartel por Liniers, fue alcanzado por la metralla disparada por los ingleses desde la Plaza Mayor. Lo cierto es que la sala dejó de funcionar a partir de ese momento hasta fines de 1810, es decir, después de producida la Revolución de Mayo. Esta realidad, debidamente comprobada, corrige la leyenda falsa de que el Coliseo vivió muy estrechamente las alternativas de la famosa semana de Mayo mediante las reacciones de un público criollo enfervorizado, que aprovechaba las representaciones para

proclamar, a viva voz, sus ansias de libertad. El local, inactivo como teatro desde 1806, recién pudo ser reabierto a fines de 1810, como se ha dicho, con algunos espectáculos líricos, mientras se gestionaba la llegada del exterior de artistas profesionales.

Después de Mayo

La noche del 24 de mayo de 1812, al festejarse el segundo aniversario de la Revolución, Luis Ambrosio Morante, una de las figuras más interesantes y curiosas del arte escénico de esa época (pues, además de mostrarse muy activo en la lucha patriótica, era actor, autor, traductor, adaptador, director, cantante, bailarín), estrenó en el Coliseo, con gran resonancia, *El Veinticinco de Mayo o El Himno de la Libertad*, que se supone que era la traslación y arreglo de *La Marsellesa o El Canto de la Libertad*, "apropósito" representado en el París revolucionario de 1792. Se indica que, a partir de entonces, las autoridades comprendieron la urgencia de disponer de una canción patria, y aun se señala (es una de las versiones que conciernen al tema), que Vicente López y Planes se sintió enardecido e incitado ante la representación y, desde ese mismo instante, comenzaron a tomar forma en su mente las estrofas del que luego sería consagrado Himno Nacional Argentino. Blas Parera, colaborador musical de López y Planes, era maestro de música y director de la orquesta del Coliseo y fueron los instrumentistas del teatro quienes tuvieron a su cargo la ejecución de la partitura a las puertas del Cabildo, el 4 de agosto de 1812. *El veinticinco de Mayo* tuvo el mérito, asimismo, de ser la primera obra que obtuviera el lauro oficial, pues fue premiada por el Cabildo, "para que sirva de estímulo a otros".

Ese mismo año, el primer galán Ventura Ortega realizó su función de beneficio y, a pesar de no disponer de recursos, entregó todo el caudal para que fuera invertido "en la compra de productos útiles a la patria". Otros donaban caballos, bueyes, armas, destinados a los ejércitos que se hallaban en plena lucha emancipadora; Ortega hacía entrega de lo que tenía: su arte. El gobierno, por decreto, le dio las gracias, loó su desprendimiento, pero no aceptó la suma y lo nombró "Benemérito de la Patria".

El Coliseo estuvo íntimamente ligado, por entonces, a la brega revolucionaria. En su propio campo de acción, desechó de la cartelera las obras del antiguo repertorio español y se dedicó por entero a la animación de textos más a tono con el clima de excitación liberal imperante. Ese mismo año de 1812, se ofreció *El triunfo de la Naturaleza*, drama del autor portugués Vicente Pedro de Acuña, traducido por Luis Ambrosio Morante, en donde se sostenía que era antinatural la reclusión de los jóvenes en los conventos.

Se estaba en plena época de exaltación. Se corregían las obras, adecuándolas al nuevo momento político, suprimiendo palabras y alterándose parlamen-

tos, y no hubiera sido extraño ver a un emperador romano o aristócrata de la corte luciendo sobre su pecho, con gran prestancia, las cintas azules y blancas de la nueva patria. Algo semejante había ocurrido sobre los escenarios de París durante la gran Revolución.

Para las fiestas mayas de 1813 llegó a escena, según Mariano G. Bosch, un nuevo *Siripo*, presentado por Morante, en donde aparecían "los indios no ya como asesinos, sino sacrificados por los españoles, como era la creencia americana corriente".

En 1817, Buenos Aires vivía las alternativas no muy favorables de los ejércitos patriotas, cuando se produjo el triunfo decisivo de la batalla de Chacabuco y toda la población se colmó de alborozo. En el mes de marzo de dicho año, al llegar a la ciudad los trofeos de guerra (la batalla se había producido el 12 de febrero), se organizaron grandes fiestas. El Coliseo se hizo presente en el júbilo interpretando *La jornada de Marathón o El triunfo de la Libertad*, obra del francés Pierre Remy Geroult, traducida en "seis tardes" por el doctor Bernardo Vélez Gutiérrez, intelectual destacado del núcleo patriota y uno de los directores de la *Gaceta Ministerial*, diario fundado por Mariano Moreno en 1810. Como bien lo señala Bosch, el triunfo sobre las fuerzas realistas en Chacabuco salvó "a la patria y al teatro".

La Sociedad del Buen Gusto del Teatro

Otras obras fueron subiendo al escenario del coliseo con notable suceso –*Tartufo*, de Molière; *El sí de las niñas*, de Moratín, entre otras–, y el entusiasmo renovado por el arte dramático llevó al director Juan Martín de Pueyrredón a alentar en ese mismo año de 1817, la formación de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, cuya presidencia y vicepresidencia fueron ocupadas por Juan Manuel Luca y Bernardo Vélez Gutiérrez, respectivamente. Se organizaron varias subcomisiones para el mejor cumplimiento del programa propuesto y la encabezada por el coronel Juan R. Rojas produjo un informe en donde se arremetía, violentamente, contra lo que se consideraba el "oprobioso repertorio español", del que sólo se salvaba Fernández de Moratín. A este autor se lo agrupaba con otros tan dispares como Voltaire, Crebillon, Molière, Shakespeare y Kotzebué que, según el escrito, habían excedido las glorias de Sófocles y Eurípides, de Grecia, y de Plauto y Terencio, de Roma. Las actividades de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro se iniciaron con la animación de *Cornelia Bororquia*, drama que se anunciaba como de "autor nacional", pero se estima era una nueva adaptación de Luis Ambrosio Morante, quien tuvo a su cargo la alocución previa a la representación de la obra y a la vez intervino en ella en su carácter de actor. El espectáculo arremetía decididamente contra la inquisición, lo que encrespó a eclesiásticos y españoles del antiguo régimen, mientras era estruendosamente aplau-

dido por los patriotas. Como testimonio del suceso vivido durante esa velada, Juan María Gutiérrez recogió la opinión ardorosa de una dama que había asistido a la función: "Esta noche no puede quedarnos duda de que San Martín ha pasado los Andes y ha triunfado de los españoles en Chile". La Sociedad del Buen Gusto del Teatro respondió a los ataques haciendo animar una vez más en el Coliseo el agudo y aleccionador *Tartufo* de Molière. Luego la organización se trabó en luchas internas que la condujeron a su desaparición ante momentos cruciales en que mucho se hubiese necesitado de su tarea orientadora y propulsora del arte dramático nacional, al que tanta importancia se daba por entonces. El 2 de mayo de 1818 pudo leerse en un artículo de *El Censor*: "El pueblo se educa en el teatro", y se añadía: "En nuestras circunstancias especiales, el teatro debe inspirar odio a la tiranía, amor a la libertad". Por eso las numerosas petipiezas patrióticas que se conocieron por esa época, como *El Hijo del Sud*, "acto alegórico en música" que se atribuye a Luis Ambrosio Morante, *La libertad civil*, que se supone pertenecía a Esteban de Luca, y *El nuevo Caupolicán o El bravo patriota de Caracas* y *Arauco libre* ambas de José Manuel Sánchez. De todas ellas cabe destacar *El detall de la acción de Maipú*, cuyo autor se desconoce, que dramatizaba de manera muy hábil y directa, y con lenguaje popular, el parte redactado por San Martín en su cuartel general de Santiago el 9 de abril de 1818, comunicando el triunfo de su ejército libertador en Chile. La acción se desarrollaba en un rancho y la acota-

ción indica que "en las paredes habrá algunas guascas, lazo y un par de bolas colgadas". Se iniciaba la acción al aparecer el alcalde gritando alborozado:

ALCALDE:

¡Viva la Patria, que viva!
Hoy es día de bailar:
ya Chile está libertao.
¡Vamos, que viva, gritar!

Ya por el tramo final, y precisamente como despedida, Pancho, que habita con su mujer Marica el rancho en donde se ha desarrollado la acción, se enfrenta con los espectadores y les dice:

PANCHO:

Señoras, si les preguntan
¿qué tal ha estao el sainete?,
digan muy güeno; y en él
dijeron: Fernando siete,
acórdate e Chacabuco,
Maipú, Tucumán y Salta,
y de ese Montevideo,
que tuavía otra nos falta.
Pero a caer, ¿adónde se ha dir?
Si ya los Americanos
han conocido que tienen
diez dedos en las dos manos.

"El hipócrita político"

Se hace necesario referirse a una obra que puede sustanciar las preocupaciones políticas del momento mediante un desarrollo dramático con altibajos, pero notable. Se trata de *El hipócrita político*, comedia en tres actos en prosa, que se estrenó en 1819, y de cuyo autor sólo se conocen las que se suponen eran sus iniciales: P. V. A. Fue animada en el Coliseo (foto 3) por Trinidad Guevara (foto 4), primera gran actriz que tuvo nuestra escena y que fue secundada en la ocasión por un grupo de intérpretes locales entre los que se hallaba el infaltable Morante. Es una pieza bien tramada, dentro de los cánones imperantes en la época, en la que se advierte, sin mucho esfuerzo, las influencias señeras del *Tartufo*, de Molière, y el jugueteo ejemplarizante del Moratín de *El sí de las niñas*. El autor de *El hipócrita político*, manejó con cierta destreza la doble trama –sentimental y política–, y logró lo que se proponía: un texto aleccionador. El hipócrita a que alude el nombre de la pieza es don Melitón, español ya maduro que fuera empleado cortesano en el país, y que mientras por un lado aparece como realista fanático, pues lo es, por otro finge dar su apoyo a los patriotas que luchan por la independencia americana. En lo sentimental, don Melitón se comporta de igual manera. Hasta que al llegar el final y quedar en evidencia su falsía, intenta hacer que se crea en su arrepentimiento. Teodoro, el joven patriota y enamorado de la muchacha que don Melitón perseguía, lo enfrenta con un parlamento que cierra la obra en forma exaltada y justiciera:

TEODORO:

> ¡Enmudece impostor! Tu humillación no la produce tu arrepentimiento, no. Demasiado te conozco a ti y a otros muchos como tú. Ella procede de tu misma hipocresía. Ya no me engañas, ni menos traicionarás al suelo que te alimenta.

Teodoro prosigue con las recriminaciones y finaliza, clamante:

> ¡Oh, patria mía! Cuándo será el día en que libre de las asechanzas de estos monstruos, reposéis segura en las virtudes de vuestros dignos hijos: más ese día feliz se aproximará. ¡Hipócritas: temblad!

Y caía el telón sobre la comedia que permite indagar en el clima de zozobra y de lucha imperante allá por el final de la segunda década del siglo XIX. Tiene además, el mérito de ser la primera obra en donde aparece reflejado un hogar porteño. *El hipócrita político* es un hito importante de la dramática nativa de los años iniciales de la revolución, como *El amor de la estanciera* lo fuera, por sus características tan peculiares, de la época colonial.

CAPÍTULO III

ENTRE LA ANARQUÍA Y LOS CAUDILLOS

En la tercera década del siglo XIX se agudizó el enfrentamiento, cada vez más enconado, de los intereses de los fuertes caudillos del interior con los intereses poderosos de la política centralista y absorbente de los porteños. A mediados de los años 20 (1826), Bernardino Rivadavia asumió la primera presidencia de los argentinos y la década tumultuosa e inquietante se clausuró con la afirmación en el poder de Juan Manuel de Rosas. Entretanto, como exteriorización de los hondos manejos políticos en juego, en 1828 se produjo el absurdo fusilamiento de Manuel Dorrego por orden de Juan Lavalle.

La desorientación que se vivía alcanzó también al teatro. En 1825 se cantó en el Coliseo Provisional la primera ópera que se oyó en Buenos Aires: *Babieri di Siviglia*, de Rossini, a la que seguiría prontamente *L'inganno felice*, del mismo compositor italiano. El género lírico fue acogido con gran entusiasmo y pronto imperó, haciendo temer por el mantenimiento de las representaciones dramáticas. Merecen ser regis-

tradas, por su significación diversa, alguna de las obras que se conocieron a lo largo de la década, al ser animadas o leídas.

"La revolución de Tupac Amaru"

De 1821 data *La revolución de Tupac Amaru*, que lleva las iniciales L. A. M. Las mismas con las que ha llegado hasta nuestros días *El hijo del Sud*, pieza que como se ha dicho, se asigna a Luis Ambrosio Morante. Los investigadores suponen que bien puede tratarse de la traducción y adaptación a nuestra escena de una obra de autor extranjero, labor en la que Morante se mostrara tan diestro. Mariano G. Bosch registra el título en el Coliseo, indicando que es "traducción libre y arreglo de la obra francesa". Aun aceptando que así fuera, debe reconocerse, en tal caso, que la tarea cumplida por Morante fue excelente, y que debió añadir mucha de su apasionada rebeldía al desarrollo de la trama, conducida y cerrada con gran tacto político. La obra, en cinco actos y en verso, finalizaba en momentos en que la ciclópea figura del Inca de Tungasuka se hallaba al frente de la rebelión indígena que, como se sabe, al poco tiempo habría de tener un desenlace cruel y trágico. Pero concluye en plena euforia revolucionaria. Su tono es vibrante, se bregaba por la libertad de América teniendo como modelos a los revolucionarios del norte. Catari, uno de los jefes rebeldes, pregunta conmovido:

CATARI:

¿No abatieron del Anglo la soberbia,
haciendo que los trate como a iguales
y respete su augusta independencia?

Dando pie a Micaela Bastidas, la compañera del Inca, para decir con acento exaltado:

MICAELA:

¡Oh! Nord-Americanos. ¡Oh, mis héroes!
¡Nuestros modelos en tamaña empresa!
Como vos detextamos los tiranos;
como vos detextamos las cadenas;
como vos aspiramos a ser libres.

De comprobarse la posibilidad de que el texto perteneció por entero a Luis Ambrosio Morante (con las naturales fuentes de inspiración y referencia en alguna obra extranjera que ya había abordado el tema), resultaría una pieza aún mucho más significativa para la historia de nuestro teatro.

Juan Cruz Varela

Corresponde anotar la presencia de dos obras de conformación y alientos neoclásicos, que prosiguen la vertiente culta iniciada por *Siripo*, de Lavardén y de una petipieza picaresca y burlona cuyas raíces penetran en la escena más popular. *Dido* y *Argia* son las tragedias a las que nos referimos en pri-

mer término. El autor, Juan Cruz Varela. En *Dido* utiliza el tema del Eneas virgiliano; en *Argia* se inspira en la Antígona de Alfieri. Son obras que ponen en evidencia a un poeta (particularmente en *Dido*), pero que resultaban ajenas por completo dentro del ámbito político-cultural en que se producían. Eran evasiones intelectualizadas de un ser sumamente refinado que escribía para su propia satisfacción y el regusto de las élites de su tiempo.

A río revuelto, ganancia de pescadores –la petipieza popular a la que se alude–, es un sainete gracioso e ingenuamente intencionado, que pertenece a la época estudiantil del poeta.

"Las bodas de Chivico y Pancha"

Respecto a *Las bodas de Chivico y Pancha*, que se suponía databa de 1826, según investigaciones realizadas por Jacobo de Diego, el texto asignado a un tal Collao, era ya conocido con ligeras variantes años antes de esa fecha. *Las bodas de Chivico*, que también se llamó así, es uno de los testimonios más sugestivos de la etapa. Como *El amor de la estanciera*, y *El detall de la acción de Maipú*, la ubicación es campesina, se alude en ella al quehacer ganadero de los personajes a diversiones peculiares, como las carreras de parejeros y el juego de taba, y se baila una "media caña". La peripecia es juguetona y graciosa y el lenguaje pintoresco, con imágenes gráficas perfectamente referidas al medio. Valga un ejemplo, Juancho explica al Alcalde el motivo del incidente que han sostenido Chano y Ño García de Olivares, y puntualiza:

JUANCHO

Chano, que no gasta pulgas,
repeló su *comecarne*,
y fuimos a separarlos
antes de que lo *coloriase*.

Hemos subrayado lo de "comecarne", como figuración feliz del habitual cuchillo ganadero, y lo de "coloriase" como expresión muy acertada para nombrar la sangre que pudo haberse vertido.

Las bodas de Chivico y Pancha es un nuevo sainete que importa como documento de una escenografía ya propia, transitada por personajes que utilizan un lenguaje criollo típico e identificante.

La época de Rosas

Durante la época de Rosas se incorporó una nueva sala especialmente construida para representaciones dramáticas. Se la llamó Teatro de la Victoria. Se inauguró el 24 de mayo de 1838, siendo los padrinos Manuelita Rosas y el jefe de policía Bernardo Victorica. Se hallaba en la hoy calle Hipólito Yrigoyen a media cuadra del novecientos, lado par, y tenía capacidad para dos mil espectadores. La edi-

ficación presentaba un adelanto notable en comparación con los locales conocidos en Buenos Aires hasta entonces. Disponía de tres pisos de palcos, y coronando la fachada de material se erguían las estatuas del dios Apolo y de las musas Euterpe, Clío, Terpsícore y Talía. Sobre el gran telón de boca resaltaban tres grandes rosas partiendo de un mismo tallo (don Juan Manuel, doña Encarnación y Manuelita). También se construyeron teatrillos como El Buen Orden y de La Federación, y funcionaron numerosos circos. Como lo afirma Raúl H. Castagnino en un estudio exhaustivo sobre el teatro de ese tiempo: "La época de Rosas nada aporta a la fundamentación de una dramática nacional argentina". Resulta oportuno, sin embargo, registrar la labor de algunos autores. Por ejemplo, Pedro Lacasa, de personalidad contradictoria y confusa, que presentó un "apropósito federal" que tituló *Los funerales del loco traidor salvaje unitario Urquiza;* Rafael Jorge Corvalán (hijo del edecán de Rosas, que fundara con Juan Bautista Alberdi el periódico *La Moda*), a quien el gran actor de esa época, Juan José de los Santos Casacuberta (foto 5), estrenó en 1838 *El renegado o El triunfo de la fe;* Alberto Larroque, de origen francés, que en 1845 ofreció *Juan Sin Miedo de Borgoña o Un traidor a la patria,* cuya acción ocurría en la Francia del siglo XV pero con alusiones al momento que vivía y, Luis Méndez de quien la Compañía Porteña Dramática encabezada por el nombrado Casacuberta representó, en 1838, el drama romántico *Carlos o El infortunio.*

Pero el autor que resulta más significativo y sorprendente en muchos aspectos es, sin duda, Claudio Mamerto Cuenca, que murió como médico del ejército de Rosas en la batalla de Caseros. De no conocerse la inquietud juvenil de Cuenca, que lo llevara a concurrir al salón literario de 1837, sería muy difícil comprender *Don Tadeo,* texto dramático que dejara sin estrenar entre sus papeles y que posee un bien definido aliento liberal y "progresista" y un juguetón e incisivo espíritu moratiniano.

Los emigrados

Entre los emigrados del país durante el largo gobierno de Juan Manuel de Rosas, cabe señalar la labor de crítico teatral que Domingo Faustino Sarmiento ejerciera en Chile, y recordar que su voz siempre tonante se veló y quebró hasta el sollozo, al despedir los restos de su amigo el gran actor Juan José de los Santos Casacuberta, también emigrado, muerto en 1849 casi sobre el escenario, al finalizar la representación de *Los siete grados del crimen y escalones del cadalso,* melodrama famoso por el efectismo y la virulencia de sus escenas, del autor francés Víctor Ducange.

Bartolomé Mitre demostró su inquietud juvenil por la escena con obras como *Las cuatro épocas* y *Policarpia Salavarrieta,* ambas de escasos méritos dramáticos. José Mármol, el novelista de *Amalia,* apareció en el Uruguay con dos textos románticos: *El poeta*

(leve, pero referida a un ámbito más o menos cercano) y *El cruzado* (que, como el título lo adelanta, desarrolla un tema de las Cruzadas); Juan Bautista Alberdi, finalmente, que se impone como el autor más importante de toda la época y, por ello merece párrafo aparte.

Juan Bautista Alberdi

Juan Bautista Alberdi, caviloso pensador de *Las bases*, que habrían de servir de consulta a los redactores de la Constitución Nacional, era un espíritu vigoroso, apasionado y múltiple. Había nacido en Tucumán, en 1810 y, después de una vida en perpetuo combate procurando por todos los medios a su alcance que la patria hallara su auténtico cauce histórico, falleció lejos y solo, en París, a los sesenta y tres años de edad. En lo que atañe a su honda preocupación teatral, escribió una obra, dejó otra incompleta y bregó siempre por una escena militante con resuelta trascendencia social. La crónica dramática de *La Revolución de Mayo* (que quedara sin terminar), la dedicó a los revolucionarios de Río Grande, en quienes Alberdi vislumbraba un nuevo punto de partida para la libertad americana. *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* la dedicó respetuosamente a SS.EE. los SS. presidentes y generales Rivera, Bulnes y Ballivián para que conozcan el escollo y se abstengan de caer en él. El "escollo" era la desunión y los egoís-

mos personales que descubría con dolor entre quienes se proponían derrotar a Rosas sin lograrlo. La intención se aclara aún más ante uno de los *Epígrafes por Prefacios* que figuran en la pieza: "A ver si enseñando a conocer la verdad de las cosas sucedidas, se aprende a despreciar el poder quimérico de la opresión".

De la crónica dramática de *La Revolución de Mayo*, terminó dos partes de las cuatro que había proyectado. La segunda: *El 24 de mayo o la Conspiración*, y la tercera: *El 25 de Mayo o La Revolución*. La primera y la cuarta partes, que iban a titularse *La Opresión* y *La Restauración*, quedaron sin escribir. Por lo que ha llegado, podemos tener una idea muy completa de su intencionalidad. Alberdi creía profundamente en la intervención del pueblo en todo suceso humano y su labor, en ese terreno, resulta el primer intento de un teatro de masas que tuvo América desde las representaciones de las fiestas indígenas. Los personajes de la obra se refieren con frecuencia a la decidida participación del pueblo. Belgrano, por ejemplo, anuncia que "la libertad viene, que el reinado del pueblo ya se acerca, que una gran época va a comenzar". Chiclana desecha la posibilidad de hombres insustituibles y providenciales. "Yo no creeré jamás –proclama–, que los destinos de un gran pueblo graviten sobre los hombros de un solo hombre". Juan José Paso afirma que los pueblos nunca son bárbaros o ingratos, y asegura: "A menudo se engañan, pero jamás delinquen", como ocurre con los tiranos o poderosos de distinta laya.

"El Gigante Amapolas"

En *El Gigante Amapolas,* que calificó de "peti-pieza cómica en un acto", Alberdi sigue el rumbo conocido y asombra por el sentido moderno que poseía del escenario. El autor buscó con éxito ejemplificar mediante un juego de fantoches, con esencias que hoy denominaríamos "esperpénticas" recordando las grotescas estampas de Valle Inclán. El mayor de estos fantoches es el tan temido gigante Amapolas, y le siguen los grotescos oficiales infatuados que se han propuesto hacerle frente y que son vencidos permanentemente por su propia incapacidad. Cada cual desea ser el Capitán en Jefe de los ejércitos libertadores, sin que ninguno se deje mandar por el otro. La peripecia caricaturesca se acentúa, hasta que, de pronto, entre la tropa se desprende un sargento y con el consentimiento de sus compañeros, toma el mando de la acción contra el enemigo que, según lo señala, se trata de "un héroe de papel, mujeres en vez de soldados, perros rabiosos en vez de leones, y hombres atados de pies y manos". Ante el primer asalto caía el gigante en pedazos y los soldados, jubilosos vivaban al sargento. Este rechazaba el homenaje. "No, señores –exclamaba–, yo no soy grande ni glorioso, porque ninguna gloria hay en ser vencedor de un gigante de paja. Yo he tenido el buen sentido del pueblo y el valor insignificante de ejecutar una operación que se dejaba comprender de todo el mundo". Para finalizar la pieza en un broche conceptuoso y ejemplificante: "Compañeros: la patria ha sido libertada sin que hayan intervenido libertadores. Saludad las revoluciones anónimas: ellas son los verdaderos triunfos de la libertad".

Juan Bautista Alberdi pedía a los escritores una "literatura profética y no llorona de pasado"; afirmaba que el drama debía ser "nacional por sus formas y sus colores, civilizante por sus destinos", y sostenía que su misión era legislativa, decididamente política, y de aliento e incitación populares. "El pueblo –aseveraba Alberdi–, debe entrar siempre en el drama moderno para vencer".

Felizmente, Juan Bautista Alberdi no fue simplemente un teórico con aguda penetración. Para demostrar su talento dramático ha dejado las dos partes sobre la Revolución de Mayo y esa pieza ejemplar por su forma y tan significativa por su concepción popular que es *El Gigante Amapolas.*

CAPÍTULO IV

EL DRAMA GAUCHESCO

Después de la derrota de los ejércitos de Juan Manuel de Rosas en la batalla de Caseros (1852), las nuevas autoridades se particularizaron por el desear frenético de colocar al país a tono con el desarrollo económico, político y cultural de las naciones más descollantes del orbe. El paso inicial se cumplió con la firma de la Constitución de 1853, que tenía el propósito de lograr la unión nacional y, al mismo tiempo que facilitaba garantías efectivas a las inversiones de capitales extranjeros, ofrecía seguridades a los inmigrantes de todos los puntos del mapa que deseasen "habitar el suelo argentino" con los goces de una libertad siempre batallante. De país exclusivamente ganadero, por haber primado los intereses de una política económica limitativa que habían frenado sus bríos desde los tiempos de las "vaquerías" coloniales, fue pasando a ser también agrícola. La Argentina era un territorio inmenso, virgen y colmado de toda clase de posibilidades. Por eso afluyeron con presteza grandes capitales del exterior (particularmente de origen inglés), que tomaron en sus manos las riendas económicas de la nación, para

preservar sus inversiones, y cuyas consecuencias político-sociales llegan hasta los trastornos de nuestros días.



En lo que al teatro respecta, se construyeron nuevas salas para que actuaran en ellas los mejores artistas extranjeros, animando las obras más importantes de la dramática y de la lírica universales, en procura de la satisfacción cultural o el simple regocijo de las clases más elevadas. Bastará que se nombre a cantantes como Tamagno, Gayarre, la Patti, la Tetrazzini o Tina Di Lorenzo, y a intérpretes como Adelaida Ristori, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, María Tubau, Tomás Salvini, Ernesto Rossi, Ermete Novelli o Giovanni Graso.

Poco a poco se habían ido incorporando al medio salas de importancia diversas –Ópera, El Alcázar, La Alegría, etc.–, que eran ocupadas por las compañías extranjeras de distintos niveles, géneros y lenguas, que copaban la plaza.

En los espectáculos teatrales de la época se advertían los dos cauces mayores –lo culto y lo popular–, que se observan desde los primeros pasos de nuestra escena. Por un lado existía el gran teatro, al que ya se ha hecho referencia; por otro, las representaciones menores, de atracción popular, ofrecidas por los teatrillos y los circos. Importa subrayar el hecho de que en ninguno de los dos cauces tenían habitualmente cabida las creaciones de los autores nacionales, y que sólo en forma aislada aparecía algún intérprete argentino participando en un con-

junto extranjero. Se carecía de elencos propios, aunque no de escritores criollos, como podían testimoniarlo quienes lograban estrenar sus obras en forma por demás circunstancial. Pedro Echagüe, ofreció su drama *Rosas* en 1860; Martín Coronado *La rosa blanca* y *Luz de luna y luz de incendio*, en 1877 y 1883, respectivamente; Nicolás Granada tuvo que valerse de compañías italianas para estrenar, hacia 1891, sus obras traducidas: *I fiori del morto* e *Il nastro*. Ricardo Rojas pudo expresar, refiriéndose a los espectáculos mantenidos por la clase social dominante a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado: "La burguesía porteña, al aplaudirlos y pagarlos largamente, mostraba en ello un loable refinamiento estético, pero desamparaba con injusta soberbia los ensayos locales". Subrayaba: "Una minoría culta puede llegar al goce de un teatro inactual y exótico; pero la mayoría sensitiva necesita un teatro propio que le represente el drama de su propia existencia".

El circo criollo

El circo era un espectáculo popular y poseía las particularidades trashumantes bien conocidas. Los programas se integraban con pruebas de trapecio, gimnastas, contorsionistas, prestidigitadores, animales amaestrados, etc. A veces se ofrecían petipiezas con finales a vejigazos de bien probado efecto cómico, o pantomimas de diverso carácter. Los artistas circenses iban y venían con sus carpas de un

lado a otro, pero la ciudad de Buenos Aires contaba con varios lugares dedicados a tales funciones. Entre ellos se hallaban el Circo Olímpico (Esmeralda entre Charcas y Santa Fe), y el Politeama Humberto Primo (Moreno y Cevallos, en donde hoy se levanta el Departamento de Policía). En 1880 en el Jardín Florida (Paraguay y Florida), se presentaba la compañía circense de Rosso-Podestá. Los hermanos José, Juan y Pablo Podestá (foto 6) eran acróbatas, y el primero de los nombrados intervenía, además como payaso y pronto sería muy celebrado bajo la personificación de Pepino 88.

En 1884, en el Politeama Humberto Primo se hallaban trabajando los Podestá y una de las atracciones mayores era, precisamente, la presentación en la pista, del popular payaso criollo Pepino 88, con sus gracias y sus canciones sobre la actualidad, entonadas al compás de su guitarra. Por ese mismo tiempo, la compañía de los Hermanos Carlo, ocupaba el Politeama Argentino (Paraná esquina Corrientes). Este conjunto que pronto habría de viajar hacia Brasil para cumplir contratos pendientes, quería despedirse del público porteño con una novedad. Alfredo Cattáneo, representante de la empresa del Politeama, propuso a Eduardo Gutiérrez, periodista y novelista amigo muy renombrado por los folletines publicados en *La Patria Argentina*, que adaptara una de sus novelas, *Juan Moreira* concretamente, para que fuese animada en pantomima por los Hermanos Carlo, como clausura de su actuación en Buenos

Aires. A Gutiérrez no le pareció mal la idea, pero puso como reparo serio que los integrantes del elenco eran todos extranjeros y por lo menos Moreira, el héroe del folletín, debía ser criollo, saber montar a caballo, cantar y bailar danzas nativas, en fin, representar cabalmente a un "gaucho". Cattáneo aceptó el reparo, pero replicó de inmediato: "Yo sé dónde está ese hombre. Trabaja en el Humberto Primo: es el payaso Pepino 88, José J. Podestá".

"Juan Moreira"

Eduardo Gutiérrez conocía a los Podestá y no tuvo inconvenientes, entonces, en adaptar su *Juan Moreira* (foto 7) para que fuese ofrecido ese mismo año de 1884 sobre el escenario y la pista del Politeama Argentino. Como lo señalara el mismo Podestá, en el espectáculo "todo se expresaba con mímica acompañada de música apropiada; sólo el 'gato con relaciones' y el 'estilo' que cantaba Moreira en la fiesta campestre, interrumpían el mutismo de los actores".

La pantomima *Juan Moreira* se representó durante varios días, hasta que los Carlo finalizaron su actuación. Los Podestá fueron invitados para acompañar el conjunto a Brasil y, una vez libres del compromiso, volvieron a las andanzas con su propio circo. Bajo el rubro Podestá-Scotti siguieron ofreciendo espectáculos en ambas orillas del Plata hasta que, en mayo de 1886, habiendo plantado la carpa en la localidad de Arrecifes (provincia de Buenos Aires),

resolvieron volver a montar la pantomima gauchesca. Tuvieron cierto éxito, pero interesa la sugestión que les hiciera uno de los asistentes a la función, quien preguntó a José J. Podestá por qué los artistas no decían en voz alta el texto que debían pensar para articular el juego mímico. Podestá captó de inmediato la idea y se puso a rearmar la obra, ajustando lo que Gutiérrez había escrito en el guión con el agregado de nuevos parlamentos que sacó de la novela. De Arrecifes, el circo se trasladó a Chivilcoy, pueblito cercano, y allí, ese año de 1886, se ofreció por primera vez *Juan Moreira* hablado.

Eduardo Gutiérrez había reflejado en su folletín de *La Patria Argentina* uno de los aspectos más graves del campo ganadero argentino, ya entonado con estrofas de vigor épico por José Hernández en *Martín Fierro*.

Hernández había dicho:

El nada gana en la paz
y es el primero en la guerra;
no le perdonan si yerra
–que no saben perdonar–.
Porque el gaucho en esta tierra
sólo sirve pa votar.

Eduardo Gutiérrez, por su parte afirmaba en su novela: "El gaucho, habitante de nuestra pampa, tiene dos caminos forzosos para elegir: uno es el camino del crimen; otro es el camino de los cuerpos de línea que le ofrecen su puesto de carne de cañón". El tema de *Juan Moreira*, bien conocido por todos, era llevado al picadero del circo con recursos elementales pero de segura resonancia popular. Existía una trama sentimental con ribetes melodramáticos y se resaltaba la actividad valerosa del gaucho Moreira frente a la milicada que lo acosaba sin darle tregua. El público-pueblo de las gradas del circo entendía claramente el conflicto del criollo estafado por el pulpero gringo, y burlado y perseguido por el alcalde politiquero y abusón, y se identificaba sin esfuerzo, con ese héroe romántico, a pesar de su conformación realista, que luego de haber sido elevado a prototipo de leyenda como "caballero de la llanura", se lo perseguía implacablemente hasta lograr su destrucción, si no aceptaba ser soldado fortinero o peón de estancia. Esa identificación con el héroe gaucho llevó de pronto a algún paisano que asistía al espectáculo, a saltar al picadero, con el facón en la mano, dispuesto a ayudar a Moreira en su enfrentamiento con la autoridad prepotente.

Los Podestá siguieron animando con éxito *Juan Moreira*, y su atracción entusiasta dio comienzo al ciclo del llamado "drama gauchesco" en el que, al decir de Florencio Sánchez, "no quedó gaucho avieso, asesino y ladrón, que no fuera glorificado por la arena nacional". Toda esa etapa mediocre, desde el punto de vista dramático (de las que muy pocas piezas policíaco-gauchescas escapan al denominador

común), importa mucho, a pesar de todo, porque sirvió de escuela formativa a los artistas circenses que, con dicha frecuentación, fueron convirtiéndose en auténticos intérpretes teatrales. De cualquier manera, *Juan Moreira,* como texto significa una especie de rescate, primario pero efectivo, de ese aliento propio que estaba requiriendo con tanta urgencia la escena nativa, allá por fines del siglo pasado.

CAPÍTULO V

EL ZARZUELISMO HISPANO

Paralelamente a las funciones del "drama gauchesco" de los Podestá sobre el picadero circense, se desarrollaban las actividades de los tabladillos en donde se ofrecían zarzuelas, revistas líricas y piezas del "género chico", todo de origen español.

La zarzuela y la revista lírica componían espectáculos muy populares. En los pequeños teatros en donde se representaban podía verse, ocasionalmente, una obrita de autor local que reflejase, de alguna manera, el contorno. O que lo intentase, por lo menos. Como ocurrió con *El sombrero de don Adolfo,* caricatura político-dramática de Casimiro Prieto Valdés que, escrita en 1874 (punto de partida de una crisis y año de serios altibajos políticos), se procuró llevarla al escenario del Teatro de la Alegría, pero fue prohibida por la censura municipal. En la pieza se aludía en forma burlesca a Sarmiento, a Adolfo Alsina y a Nicolás Avellaneda, y si bien no poseía mayores méritos teatrales, tenía el interés de ser una de las primeras petipiezas que tratase sucesos nacionales, cosa en verdad fuera de lo común por entonces.

Otra producción de especie parecida aunque mejor lograda en su estructura escénica, y cuya interpretación también fue prohibida, fue *Don Quijote en Buenos Aires*, "revista bufo-política de circunstancias en un acto", escrita en 1885 por Eduardo Sojo, editor de *Don Quijote*, periódico farsesco muy popular. El autor se valía de los personajes clásicos de don Quijote y Sancho, que llegaban a la ínsula de Barataria (la acotación aludía a las orillas del Plata), para realizar una sátira aguda de la época.

Decía don Quijote a su fiel escudero:

DON QUIJOTE:
Aquí, como en todas partes
hay uno que ordena y manda;
ministros que le secundan
en todas sus faramallas,
gobernadores a dedo,
negociantes de uña larga,
políticos que se venden,
jueces que tuercen la vara,
bolsistas que hacen su agosto
con tenedor y cuchara,
quebrados que gastan coche,
periodistas sin gramática,
concejales levantiscos,
doctores de flor de malva,
magnates microbizados
y pueblo que sufre y paga.

Aparecía una crítica violenta al capital británico que regía de manera cada vez más penetrante la economía del país. En una escena que el hidalgo manchego sostenía con un personaje inglés, aquél preguntaba:

¿Podrá voacé explicarme
a qué vino?

Y el inglés respondía, muy suelto de cuerpo:

A merrendarme
la República Argentina.

Estos textos, muy curiosos por cierto, son los antecedentes inmediatos de nuestro "género chico". Especie que proviene, de manera directa, del teatro español más popular de la época. Conviene sintetizar su historia.

Se estaba por los últimos tramos de la séptima década del siglo XIX. La situación económica hispana pasaba por uno de los momentos más apremiantes y los espectáculos escénicos habituales resultaban prohibitivos para los bolsillos de la inmensa mayoría de los madrileños. Por la inquietud de tres actores en apuros –José Vallés, Juan José Luján y Antonio Riquelme–, apareció en la capital hispana la novedad del teatro por horas o por pieza que, al ser de breve duración, podía ofrecerse en varias secciones en el mismo día, en horarios cómodos por su variedad y a precios al alcance del común de la gente. La idea se impuso en seguida y el "género chico"

(así se llamó para diferenciarlo del de mayor extensión, que llevaba implícita su importancia), pronto desbordó los escenarios de Madrid, recorrió triunfalmente la península y llegó al Plata.

El zarzuelismo criollo

La Gran Vía es una de las columnas del "género chico" español, tanto por la gracia del libro, debido a Felipe Pérez y González, un poeta festivo, como por la música tan pinturera compuesta por Federico Chueca y Joaquín Valverde. José Deleito Piñuela llama a Chueca "el chulo del pentagrama".

Resulta oportuno trazar una correlación sumamente sugestiva. *La Gran Vía* se estrenó en Madrid en 1886; a mediados de 1889 se animó, con gran suceso, en nuestro Pasatiempo (especie de café-concert que se hallaba situado en la calle Paraná a media cuadra del 300, números impares), por una compañía española que estaba intentando la implantación entre nosotros del teatro por secciones peninsular. En los primeros días del año siguiente (1890), apareció en el Variedades, bajo su indudable influencia, la petipieza de Miguel Ocampo titulada *De paso por aquí*, y ese mismo año Justo S. López de Gomara dio a conocer *De paseo en Buenos Aires*, que calificaba de "bosquejo local en tres actos".

Si en *La Gran Vía* se escenificaba la amplia arteria central madrileña destinada a unir zonas importantes, escapando un poco a la tumultuosa Puerta del Sol, en la acotación del cuadro décimo de la pieza de López de Gomara se indicaba que la acción se desarrollaba durante los festejos del 25 de mayo de 1901, y "el teatro representa la hermosa Avenida de Mayo, que ahora se proyecta, encauzada de magníficos edificios y coronada en la lejana perspectiva por un monumento a la libertad y el edificio del Congreso, trenes y tranways aéreos, etc." El etcétera es del propio López de Gomara, quien dejaba librado a la imaginación del director escénico el armado de la primera "gran vía" porteña propuesta por Sarmiento hacía ya dos décadas.

Nemesio Trejo, joven poeta y popular payador orillero, al asistir a la interpretación de la pieza de Ocampo (*De paso por aquí*), se sintió tentado por el teatro y, a raíz de ello, compuso *La fiesta de don Marcos*, "ensayo cómico-lírico-local" en un acto, que ese mismo año (1890) subió al escenario del Pasatiempo, animada por la compañía española de Rogelio Juárez, uno de los actores más populares del "género".

Tal es la iniciación del zarzuelismo criollo que, por supuesto, debía adaptarse a las modalidades de los artistas hispanos que lo llevaban a escena. Aunque éstos tenían que esforzarse también para componer la nueva galería de prototipos que personificaban a nuestro hombre de campo y a la más variada gama del compadrito porteño.

Al respecto es oportuno recordar una anécdota que recogiera Juan José de Soiza Reilly. Un amigo fue a visitar al nombrado Rogelio Juárez y lo encontró caminando de un lado a otro de la habitación, pi-

sando cuidadosamente sobre una cuerda que había extendido en el suelo. El amigo lo miró sorprendido, sin atinar a comprender rareza semejante, e inquirió sobre el motivo de ese pretender andar en equilibrio. El gracioso cómico español, que tal vez estaba ensayando un compadrito de alguna piecita de Trejo, respondió sin dejar su tarea: "Estoy aprendiendo a caminar en criollo".

Que muchos lograron adaptarse e identificarse con el medio, lo confirman los elogios de la crítica que merecieran tanto Rogelio Juárez como Abelardo Lastra o Enrique Gil por sus actuaciones en obras de Nemesio Trejo, Enrique García Velloso o Ezequiel Soria, que eran los zarzuelistas criollos más representativos de esa primera época de nuestro "género chico". Causalmente, Enrique García Velloso dejó un válido testimonio.

"En los tipos de arrabal –escribió–, los autores de aquella época tuvieron en Abelardo Lastra un intérprete que aún hoy no ha sido superado, si se exceptúa a Enrique Muiño." Lo que era una comparación enaltecedora.

Una obra sobresaliente de la etapa (con la influencia señera de *La verbena de la Paloma*, otro puntal del "género chico" hispano), fue *Justicia criolla*, de Ezequiel Soria. Estrenada en 1897, además del exacto trazado de tipos pintorescos (José, gallego, ordenanza de los Tribunales, Benito, moreno criollo, ordenanza del Congreso, por ejemplo), tiene la particularidad de ser la primera obra que detalla la coreografía del tango argentino. El moreno confiaba a su amigo José cómo enamoró a Juanita bailando en el Pasatiempo. Explicaba las alternativas del lance y finalizaba:

BENITO:

Y ella callaba y entonces yo
hice prodigios de ilustración,
luego en un tango, ché, me pasé,
y a puro corte la conquisté.

Hasta entonces, el tango a que se hacía referencia en las obras era el andaluz, que se bailaba en forma individual o en parejas separadas ("uno frente al otro", se advertía en la acotación de *Julián Jiménez*, drama criollo del uruguayo Abdón Arostegui, estreno en 1892), mientras que el tango argentino exige el abrazo de la pareja, para que el hombre pueda dirigir a su compañera durante la improvisación laberíntica de las figuras.

Las traslaciones

Las influencias del "género chico" hispano sobre nuestros zarzueleros se observan en la utilización de estructuras escénicas y recursos semejantes. Lo primero se nota en el armado de las piezas, con los típicos cantables. Los personajes eran otros, pero, en cierta manera, equivalentes. Numerosas veces fueron reeditados los famosos "tres ratas" de *La Gran*

Vía. Aparecían en la escena VI del cuadro primero. Chaquetilla corta, pantalón ceñido a la pierna, gorra encasquetada y, con una musiquita muy entradora, entonaban por turno ante la hilaridad general:

RATA 1°:
Soy el Rata primero.

RATA 2°:
Y yo, el segundo.

RATA 3°:
Y yo, el tercero.

En los propios escenarios madrileños de 1889 se estrenó *De Madrid a París* y allí aparecían tres cigarreras, tres chulapas que, con el mantón de manila cruzado y pañuelo de seda a la cabeza, se daban a conocer de manera semejante:

A mí me llaman la Chata.
A mí, "la del Avapiés".
A mí me llaman "la pelos".

y rubricaban las tres a coro:

Me "paece" que "semos"
"pa" un banco tres pies.

Entre nosotros se utilizó el recurso en varias petipiezas. Uno de los primeros antecedentes se encuentra en *Otra revista,* juguete cómico de Miguel Ocampo que data de 1891, pero cuya representación es prohibida invocándose el "estado de sitio".

Una muestra más de lo que decimos se halla en *Ensalada Criolla,* revista callejera en un acto, de Enrique de María, que se estrena en 1898. En una escena que se hizo sumamente popular, aparece el "terceto de compadritos cuchilleros" y se presenta de la manera típica:

EL RUBIO:
Soy el rubio Pichinango.

EL PARDO:
Yo, el pardo Zipitría.

EL NEGRO:
Yo, nunca niego la cría...
soy el negro Pantaleón

Y entonces los tres a coro:

Los tres somos cuchilleros
más nombrados de la gente
pues nos limpiamos los dientes
con la punta del facón.

El empeño de traslación y la búsqueda de equivalencia se descubre, asimismo, en un parlamento de *De paseo en Buenos Aires*, de Justo S. López de Gomara. En una escena, el autor presentaba coros de frutos del país y símbolos de la ganadería, la agricultura y la industria. Aparecían alegorías de La botella de Mendoza, El barril de San Juan, El cigarrillo, La cerveza, etc. Importa, para el caso, lo que expresaba La vitivinicultura en su típica identificación:

LA VITIVINICULTURA:

La vitivinicultura soy
que va valiendo un tesoro
y a las gentes, desde hoy,
de "entre Pinto y Valdemoro"
la frase suprimirán,
pues saben todos que estoy
entre Mendoza y San Juan.

Es decir, la popular frase hispana "entre Pinto y Valdemoro", utilizada para aludir a una famosa región vitivinícola peninsular, había sido suplantada por otra ("entre Mendoza y San Juan"), que respondía mejor a los requerimientos de la nueva realidad geográfica.

CAPÍTULO VI

LA ESCENA NATIVA

Al unir sus aguas en un mismo cauce, allá por los últimos años del siglo pasado, el circo del "drama gauchesco" (con sus intérpretes criollos y su público), y los tabladillos donde se representaba el exitoso zarzuelismo criollo (con sus autores nacionales y su público entusiasta), se logró la afirmación definitiva de nuestro teatro. Las dos líneas mayores de rotunda atracción popular (el circo y los tabladillos), fueron ampliando el círculo de su resonancia y consiguieron atraer a capas sociales que hasta entonces se habían mantenido ajenas y sólo frecuentaban el "teatro mayor" que constituía la otra vertiente, a la cual ya hemos aludido.

Más allá de lo que pudiera haber de moda, o de "relajación del gusto artístico o tendencia plebeya del espíritu", como decía un articulista de ese tiempo bastante sobresaltado ante lo que para él constituía el incomprensible "suceso social" en que se había convertido *Juan Moreira*, lo cierto es que el drama gauchesco, impulsado y recorrido de punta a punta por los Podestá y sus seguidores del picadero, como las pinceladas costumbristas de Nemesio

Trejo, Ezequiel Soria o Enrique García Velloso, aun ofrecidas por cómicos muy populares del zarzuelismo hispano, rescataban las raíces olvidadas y dispersas de un teatro con zumos propios. Ocurría a pesar de los desniveles notables, la precariedad de los elementos y las limitaciones de todo orden que eran característicos.

La escena argentina no careció nunca de intérpretes nativos, y ahí están desde su primera hora Trinidad Guevara y Juan José de los Santos Casacuberta al tope para confirmarlo, pero es evidente que durante muchos años no se logró constituir un elenco que se sintiera inquietado y fuera impulsor de una dramática autóctona. Por eso a nuestros autores les era muy difícil llegar a escena y, cuando ello ocurría, no siempre lograban que sus textos fueran volcados con la justeza requerida (por tratarse de compañías peninsulares), o debían verse traducidos a otros idiomas (italiano y francés, principalmente). La situación restaba aliciente a los creadores dramáticos locales quienes, sin embargo, seguían escribiendo sus obras, como lo hizo Francisco F. Fernández (autor de dramas como *Solané*, escrito en 1872, es decir, antes de la presentación en el picadero de *Juan Moreira*, y *Monteagudo*, su producción más representativa, estrenada en 1880), y en esos momentos lo hacían Martín Coronado, David Peña y Nicolás Granada.

La situación llevaba a nuestros autores (se lo propusiesen o no), a "universalizar" las creaciones y

pasar por alto las singularidades del nuevo ámbito a las que no eran ajenos el idioma y su fonética. El mismo Martín Coronado reconoció, ya hacia el fin de sus días, que a *La rosa blanca*, ofrecida en 1877 por la compañía española de Hernán Cortés, "le faltaba sello argentino; ser cosa nuestra; hija de nuestra tierra, con ambiente y personajes nuestros". En un informe que, años antes del estreno, se elevara a la Academia Argentina, se señaló la presencia en el libro de "cierto dejo español", en sus parlamentos, lo que procuraba justificarse argumentando que "el autor lo ha dado quizá teniendo en cuenta, que sin existir una compañía dramática argentina, no podría nunca llevarse a las tablas una obra verdaderamente nacional". Era el rumbo exacto. Ya Juan Bautista Alberdi había escrito, en 1837, en uno de sus artículos de *La Moda*: "Una de las condiciones de la nacionalidad del teatro es la nacionalidad de los actores, que deben hallarse penetrados del espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones están destinados a expresar sobre las tablas".

Hacia 1901 se formó la Gran Compañía Dramática con un plan ambicioso que consistía en animar exclusivamente obras americanas y, especialmente, de autores nacionales. La dirigía Ezequiel Soria, escritor argentino que había demostrado tan profundamente su capacidad y su sensibilidad populares (recuérdese *Justicia Criolla*), y contaba con el apoyo de autores nativos de seguro prestigio, como Martín Coronado y Enrique García Velloso (este último ya había estrenado petipiezas como *Gabino el Mayoral*).

La empresa fracasó porque, a pesar del empeño puesto por ese artista español notable como lo era Mariano Galé, que dirigía y encabezaba el elenco, y a quien José Antonio Saldías calificara, con toda justicia, como "benemérito del teatro argentino", el conjunto de intérpretes no resultaba el más indicado por su origen y particular frecuentación dramática para animar cierto tipo de textos nacionales y lograr la atracción popular que se perseguía. Los intérpretes hispanos de un teatro llamado "mayor" no podían, tal como lo habían logrado los artistas zarzueleros y del "género chico" peninsulares, adaptarse por completo a los requerimientos de las producciones nativas (por escuela, actitud artística, fonética), y llevaban a escena a Martín Coronado o al propio Ezequiel Soria con el mismo estilo e idéntico recurso con que representaban los dramas españoles de José Echegaray, Manuel Tamayo y Baus o Benito Pérez Galdós. No se trataba de un problema de capacidad, sino de la imposibilidad de animar personajes y crear un clima determinado enmarcados por escenarios, costumbristas por lo común, que no alcanzaban a dominar. Su arte les permitía manejarse, sin excesivas reservas, frente a los dramas de Shakespeare o las tragedias de Racine, pero no podían aprehender totalmente y satisfacer las exigencias de todo orden que podrían plantearles el Coronado de *La piedra de escándalo*, o el Granada de *¡Al campo!*

Este era un aspecto del problema que se planteaban los autores empeñados en que la escena nativa superase el plano del zarzuelismo criollo, perfectamente representado por los artistas peninsulares del "género". Otro aspecto se refería a los Podestá, quienes, al decir de alguien que resumía un juicio muy generalizado, "carecían por completo de educación artística y, siendo así, mal podían interpretar correctamente, no digo personajes de frac y levita, sino que ni aun de la clase media, por mucha que sea su intuición". Felizmente, el criterio era equivocado, para bien del teatro argentino.

"Calandria"

La atracción obtenida por *Juan Moreira* hablado (a partir de 1886), decidió a los Podestá a seguir por la senda que abrían del llamado "drama gauchesco" y que, como quedara dicho, tuvo resultados muy mediocres. Si bien han quedado algunos libros interesantes desde el punto de vista documental, apenas se salva una obra que, curiosamente, se empeña en escapar de ese encierro, y lo logra. Nos referimos a *Calandria* (foto 8), comedia de costumbres campestres de Martiniano Leguizamón. El autor exigió a los Podestá que fuese interpretada sobre un escenario y no en el picadero del circo; por ello fue ofrecida con todo éxito, en 1896, en el Teatro Victoria, que se levantaba en la esquina de las calles de ese nombre (hoy, Hipólito Yrigoyen) y San José, y que nada tenía que ver con el construido en la época de Rosas. Martiniano Leguizamón, una de las personalidades

más significativas que la tierra entrerriana diera al país (había nacido en 1858), al fallecer en 1935 dejó numerosas obras importantes dentro de las disciplinas intelectuales y nativistas a que dedicara su sensibilidad. Interesa, en esta circunstancia, en su carácter de autor dramático, dado que, en pleno auge del dramón gauchesco policíaco de tan bajo nivel, fue capaz de trazar con su *Calandria* una pieza doblemente meritoria. En lo formal, por la habilidad y la juguetona picardía con que se hallaban armadas las escenas; en lo conceptual, porque daba salida escénica, por supuesto, al problema social del gaucho (ya versificado en *Martín Fierro* y escenificado en *Juan Moreira*, haciendo que su *Calandria*, el rebelde montielero, siguiera lo propuesto por José Hernández en su libro *Instrucción del estanciero*, y se convirtiera en "criollo trabajador". *Calandria* llevaba a escena, con ingenuidad pero de manera jugosa, las ideas progresistas de la época que sostenían que al hombre legendario del campo ganadero, el "gaucho", no había que perseguirlo ni acorralarlo contra los alambres que amojonaban la pampa, sino utilizar su recia personalidad brindándole los medios para que se incorporase, de manera efectiva, a la nueva organización económico-social que vivía el campo argentino. Como se hacía con los colonos que se traían o atraían desde el otro lado del océano.

En *Calandria* se perseguía al personaje que daba nombre a la obra, porque no soportaba que se limpiase las manos en él ningún "mandón trompeta", y

no accedía a participar en simples reyertas entre caudillos políticos lugareños. "Yo no quiero pelear con mis hermanos –protestaba–: blancos y colorados somos hijos de esta tierra y es triste cosa que sin saber qué vamos ganando en la partida nos andemos ojalando el cuero". Cuando Calandria, luego de muy variadas peripecias aceptaba ser puestero de una estancia, alguien viva su nombre con entusiasmo. Pero éste, abrazado a su prenda, La flor del pago, daba la última réplica de la obra:

CALANDRIA:

No.
Ya ese pájaro murió
en la cárcel de estos brasos.
Pero ha nasido amigasos,
el criollo trabajador.

Al reprochársele a Martiniano Leguizamón el desenlace tan convencional de su pieza, contestó que había sido con toda intención y como contraste crítico de una "época y las costumbres sanguinarias que suprimieron a tiros al gaucho en vez de civilizarlo".

Afirmación de los Podestá

La afirmación de los Podestá en el arte de interpretar, llevó como consecuencia al asentamiento definitivo de la escena nativa.

Al estrenar *Calandria*, los Podestá demostraron que habían adquirido una experiencia preciosa en su trajinar interpretativo sobre el picadero, y los autores nacionales podían disponer, desde ya, con un conjunto homogéneo que llevase los texto a escenas sin forzamientos ni traiciones de ninguna índole. Así fueron llegando al escenario, en versiones cada vez más notables por lo ajustadas, obras como *Calandria* que son valiosos hitos de la dramática nativa. Tal como *Canción trágica*, de Roberto J. Payró; *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, y *¡Al campo!*, de Nicolás Granada, obras todas que se estrenan en el mismo año de 1902. De *Canción trágica* nos ocuparemos en el próximo capítulo al reseñar la labor de Roberto J. Payró. *La Piedra de escándalo*, escrita en versos románticos de fácil sonoridad, se adapta a las estructuras de los autores hispanos en boga. Se trata más de un conflicto de honra y deshonra, que de un drama rural que refleje un medio específico. Sin embargo don Lorenzo, el abuelo chacarero gringo que clavó en sus tierras "la primera reja de arado", es un personaje histórico que habrá de irrumpir con su fuerza tremenda en obras posteriores de otros autores. *La Piedra de escándalo* pudo haber llegado varios años antes a escena interpretada por la compañía de Mariano Galé. Por todo lo que se lleva dicho al respecto, Antonio Galé, hermano del nombrado y galán joven del elenco, no se animó a cantar los versos que exigía el papel de Manuel en el segundo acto. Aquello de:

MANUEL:

Sobre el alero escarchao
encontré esta madrugada
una palomita helada
que el viento había extraviao.
Porque es tuya, la he cuidao
con cariño y con desvelo
y la cinta color cielo
con que venía adornada
al cuello la tengo atada
porque es cinta de tu pelo.

Canción que, a partir del estreno, brindara tantos aplausos a Pablo Podestá, quien, fascinado por el personaje, hasta compuso la música para entonar las décimas. Otros papeles importantes de la obra estuvieron a cargo de Lea Conti, Herminia Mancini, José J. y Antonio Podestá.

¡Al campo!, de Nicolás Granada, era una comedia costumbrista por medio de la cual el autor satirizaba con buen dominio escénico e ingenio fresco, un medio característico de principios de siglo. Tenía raíz campesina –campesino-ganadera, claro está–, pero sin nada de común con los dramones gauchescos. Podría decirse que es la continuación escénica de Calandria, puesto que el gaucho matrero que se había convertido en "criollo trabajador", había madurado socialmente con la transformación económica del campo y se corporizaba en el estanciero don In-

dalecio de la pieza. El autor procura el enfrentamiento entre ciudad y campo en términos simples, pero válidos para la época, y por ello resultaban tan eficaces algunas réplicas y ciertas situaciones satíricas. Dos malandras de la ciudad estaban a punto de explotar la ingenuidad de las dos forasteras con ridículas veleidades de nuevas ricas, y uno de ellos justificaba el proceder con sorna:

PALEMON:

(...) que la casta rural trabaje en el campo, y cuando se haya enriquecido se venga a la ciudad a enriquecer a su vez a los que nos sacrificamos por ella política, económica y científicamente.

En el momento oportuno, don Indalecio, buen baqueano, desbarata el manejo y, mientras los dos "vivos" de la ciudad son conducidos a la cárcel, el hombre ordena a los suyos:

DON INDALECIO:

¡Y nosotros al campo!

Y ante la desesperación de las mujeres, cae el telón rápido del segundo acto.

Como un nuevo aporte para procurar entender la etapa de afirmación que estaba cumpliendo la escena nacional, resulta oportuno recordar una anécdota recogida por José J. Podestá en su libro de me-

morias, titulado *Medio siglo de farándula.* Explica que Granada había llevado su comedia *¡Al campo!* a don Bartolomé Mitre, de quien era muy amigo, pidiéndole su opinión. A Mitre le impresionó muy gratamente la obra, tanto que, al enterarse por Granada de que iba a entregarla a una compañía española, le indicó que iba a hacer una zoncera, y puntualizó: "Por que su obra es muy nuestra y para hacerla bien, hay que sentirla y hacerla como decimos nosotros". Y rubricó con un consejo: "Llévela, amigo a los Podestá, que son criollos y sólo ellos sabrán representársela bien". Así fue, y otra vez aparecieron en el reparto los nombres tan populares de Lea Conti, Herminia Mancini, Pablo y José J. Podestá, ofreciendo una versión que la crítica remarcó por sus excelencias.

Con el correr de los años, el primitivo grupo de los Podestá se fue ramificando, creándose nuevos elencos que permitieron acercar aún más a los autores nacionales que, hasta entonces, se habían visto obligados a ofrecer sus obras por intermedio de las compañías extranjeras, a los de ese otro teatro menos ambicioso, pero entrañable, por su raíz popular, que se habían valido, con todo éxito, de los intérpretes del zarzuelismo hispano y, finalmente, a los nuevos creadores que iban apareciendo en un medio cada vez más propicio para expresarse sin reservas de ninguna especie.

A principios de la actual centuria, la dramática argentina se afirmó definitivamente merced a la la-

bor de los Podestá y de la colaboración de numerosos autores. A los nombrados Ezequiel Soria, Nicolás Granada, Martín Coronado, Enrique García Velloso y Nemesio Trejo, podrían agregarse otros como David Peña, José León Pagano, Pedro E. Pico, Julio Sánchez Gardel, Carlos Mauricio Pacheco y muchos más, que harían larga la reseña. Pero la etapa que se conoce como "época de oro" de nuestro teatro, puede sustanciarse con tres autores señeros por su labor sobresaliente y su fuerte influencia en el trazado del buen rumbo: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró.

CAPÍTULO VII

LA "ÉPOCA DE ORO"

Entre los años 1902 y 1910 coinciden en las carteleras nacionales los nombres de Roberto J. Payró, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère, que son los autores que se hallaron al frente de la denominada "época de oro" de la escena nacional.

En 1902 estrenó Payró su primera obra, "Canción trágica", en el Teatro Apolo de Buenos Aires, y 1910 está signado por el fallecimiento de Florencio Sánchez en un hospital de Milán, Italia. En 1902 Sánchez estrenó en la ciudad de Rosario su casi obra inicial *Canillita* (foto 9) (era la nueva versión de una antigua, *Ladrones*, escrita un lustro antes), pero habrá que esperar hasta el año siguiente en que se impuso con *M'hijo el dotor* en la sala porteña del antiguo teatro de La Comedia. Al mismo escenario que, dos años después, habrá de subir la obra primigenia de Gregorio de Laferrère, *¡Jettatore!*, que obtuviera suceso tan resonante.

Sánchez, Laferrère y Payró no se hallaron solos en la brega por la afirmación y desarrollo de la escena nativa, pero sí puede concretarse en ellos etapa tan significativa.

Florencio Sánchez

Florencio Sánchez (foto 10) había nacido en Montevideo el 17 de enero e 1875, pero su formación dramática y sus triunfos fueron logrados (una y otros) en nuestro lado del Plata. Periodista bohemio y activo pregonero de generosos ideales libertarios que incitaron su vida, Florencio Sánchez evidenció en el teatro su gran talento. Intuitivo por momentos genial, fue no sólo el primer gran dramaturgo que tuvo el Río de la Plata sino, también, todo el continente americano. Su bagaje ideológico se nutría con los jugos revolucionarios del anarquismo que imperaba por entonces en los grupos de avanzada social de ambas orillas –con Bakunin, Kropotkin y Malatesta, al frente–, y su teatro se expresaba mediante las fórmulas del realismo y del naturalismo, cuyo clima e influencias mayores habían llegado a través de Ibsen, Zola, Becque, Giacosa y Bracco, entre otros autores de la entonces moderna dramática universal.

A pesar de ello, el teatro de Florencio Sánchez resulta original y auténtico, pues partía de sus propias ideas con coherencia y claridad, y sólo se advertían limitaciones cuando el autor, pensando en la realización de un viaje a Europa, se empinaba hacia una dramática con ideas "universalistas" que se frustraba por las fallas producidas en el manejo de personajes de un medio social superior que no dominaba. Así ocurría en *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*, creaciones siempre ambiciosas, pero endebles.

La aguda penetración social y el talento del autor dramático rioplatense por antonomasia, quedaron demostrados fehacientemente en obras como *M'hijo el dotor, En familia, La gringa* y *Barranca abajo,* sin olvidar los breves trazos costumbristas de la miseria que lograra cabalmente con sainetes como *Canillita, El desalojo* y *Moneda falsa.*

Con *M'hijo el dotor* exponía su sentido rebelde de la sociedad y su capacidad para el desarrollo dramático de temas trascendentes que habrán de ir ahondándose con el canto esperanzado de *La gringa,* el reflejo de un hogar de clase media porteña en crisis, con *En familia,* y el excepcional réquiem que entona en *Barranca abajo,* ante la muerte del gaucho mítico en manos de una sociedad que lo acorrala y destruye.

Entre los repetidos triunfos logrados sobre los escenarios de ambas orillas, pero primordialmente en Buenos Aires, Sánchez empezó a soñar con el viaje a Europa que, según lo imaginaba, habría de ser consagratorio para su labor de dramaturgo. Pero, como él mismo lo señalara angustiado en una de sus cartas desde Europa, en lugar de llevarlo hacia al celebridad anhelada, el viaje lo había conducido hacia la tuberculosis. El viejo mal se fue agravando, hasta vencer su cuerpo muy socavado. La muerte lo sorprendió muy lejos de sus tan queridas y añoradas orillas del Plata, en una cama del hospital Fate

Bene Fratelli, de la ciudad de Milán, en donde había tenido que internarse con toda urgencia. Era el 7 de noviembre de 1910.

Además de la brega tenaz y conmovedora, importa destacar que varios de sus dramas son fieles documentos de una época y algunos de ellos, como el vigoroso *Barranca abajo*, mantienen toda su fuerza. En *La gringa* (foto 11), entona alborozado la mezcla de sangres de la hija del colono gringo con el hijo del gaucho que ya sabe manejar máquinas agrícolas. "¡Mire qué linda pareja! –exclama uno de los personajes–. Hija de gringos puros... hijo de criollos puros. De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir". En *Barranca abajo* Sánchez, severo antigaucho, se apiadó del viejo Zoilo al penetrar en su tragedia y calar hondo en su amargura. El drama campesino con intencionada crítica social confunde sus líneas en un lacerante concepto de la honra, de profunda raíz calderoniana. Don Zoilo es uno de los arquetipos mejor definidos de la literatura dramática rioplatense de todos los tiempos. Ya por el final de la tragedia, pues lo es, clama:

ZOILO: (...)

> agarran a un hombre sano, bueno... honrao, trabajador, servicial... lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a juerza e sudor, del cariño de su familia, que es su mejor consuelo, de su honra... ¡canejo! que es su reliquia, lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido...

Le han cansado el cuerpo y destrozado el alma. Se siente definitivamente vencido. Al querer asegurar el lazo en el palo del mojinete, para ahorcarse, se le enreda en el nido de un hornero. Tironea con el propósito de voltear el nido, pero no lo logra. Exclama entonces con toda su tremenda angustia:

ZOILO: (...)

> las cosas de Dios... se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el de un pájaro.

Cuando ya tiene dispuesto todo para ahorcarse, cae el telón.

Gregorio de Laferrère

Gregorio de Laferrère aparece, en algún sentido, como el reverso de Sánchez. Especialmente en lo que se refiere a su posición social y a su trato mundano.

Había nacido en Buenos Aires el 8 de marzo de 1867, en un hogar que le permitió la formación de una cultura y un vivir desahogado de aristócratas. Esto último lo evidencia el hecho de que el Círculo de Armas no fue para él un simple refugio sino la pro-

longación de su hogar. Era, asimismo, un hábil político y frente al Círculo aristocrático, tenía su local de la Asociación Popular, donde actuaba con el criterio paternalista de la élite que conformaba la oligarquía liberal de su tiempo. Tal vez sus facultades de ser político fueron las que lo llevaron, casi de improviso, a convertirse en hombre de teatro. No ya por sus influencias poderosas en medios extraartísticos, sino por su absoluta capacidad para el manejo de personajes. Como Florencio Sánchez era dramaturgo, Laferrère era comediógrafo. Con la mayor naturalidad. Cuando trató de ponerse serio y adensó la trama del juego, como sucedió en *Bajo la garra*, su fuerza y efectividad decayeron. Allí intentó el enfoque de la gente de su propio mundo social, en una crítica a la maledicencia, y no se mostró tan feliz. Es con el reflejo de ámbitos menos severos de la clase media porteña en donde obtuvo los mayores éxitos. Lo demuestran *¡Jettatore!*, *Locos de verano* y, muy particularmente, *Las de Barranco.*

En *¡Jettatore!*, Laferrère utilizó el tema que le facilitara un escritor francés –Teófilo Gautier, en *Jettatura*– para componer un ágil vodevil nacional en donde el humor y lo caricaturesco nunca descendían al plano de lo burdo en procura de la carcajada. El numeroso público que asistió al estreno de la pieza en 1904, en el teatro de La Comedia, y prosiguió colmando la sala con gran entusiasmo, se divirtió enormemente. Enrique García Velloso, pensando quizás en la insistencia dramática, y a veces melodramática y tremebunda de muchas de las obras ofrecidas por entonces, escribió ante el éxito clamoroso: "El suceso de *¡Jettatore!* para mí es haber reconciliado al público de los teatros nacionales con el optimismo". En realidad no era exactamente con el optimismo, sino con el perfecto juego de la comedia, sólo conseguido de manera muy circunstancial por el propio García Velloso.

La línea iniciada con *¡Jettatore!* de manera tan eficaz, que decide la entrega casi total de Laferrère al quehacer escénico en sus distintos aspectos, prosigue con *Locos de verano* y se cerró con *Los invisibles*. En todas estas piezas predominaban las ideas superficiales pero jugosas por las posibles referencias inmediatas.

Si en *¡Jettatore!* caricaturizaba a aquellos que suponían tener poderes especiales y a quienes los temían candorosamente, en *Locos de verano* satirizaba distintos especímenes de maníacos que pululaban por la urbe, y finalmente, en *Los invisibles*, hacía la burla del espiritismo y de las comunicaciones ultraterrenas, aunque sin alcanzar el nivel teatral de las anteriores.

Las de Barranco (foto 12) es la obra que mejor ejemplifica el teatro de comediógrafo que poseía Laferrère. El ambiente es el de un hogar de la clase media porteña con ciertas semejanzas al que retratara Sánchez en *En familia*. "Constituimos nosotros –decía el Jorge de esta obra–, una clase social perfectamente definida que, entre sus muchos inconvenientes, tie-

ne el de que no se sale más de ella". Los personajes de Laferrère respondían a otro impulso y a distinta conformación –por ser diferentes los conceptos y el temperamento del autor de *Las de Barranco*–, pero las raíces eran las mismas: un medio social chato, sumamente característico, en el que se sobrevivía recurriendo a las artimañas más variadas. El Jorge de *En familia*, explotando la buena fe de todos, hasta la confianza de su propio hijo; la doña María de *Las de Barranco* utilizando a sus hijas en forma que por momentos caía en lo celestinesco, para conservar las apariencias y lograr el mantenimiento de ese hogar que, a pesar de todo, se hallaba en el mismo grado de bancarrota que el reflejado por Sánchez. Doña María mostraba una habilidad especial para adular y engolosinar a los hombres que se acercaban a su casa atraídos por los encantos de sus hijas casaderas. Manifestaba una asombrosa capacidad de juego y de disimulo que le permitía aprovechar todas las circunstancias favorables que se presentaban. En una escena Carmen, una de las jóvenes a quien, particularmente, mucho molestaba el proceder de su madre, reaccionaba y no quería aceptar unas blusas (decía que no las necesitaba) que le manda uno de los pretendientes que rondaban. Doña María se encrespaba y replicaba con tono agresivo: "¿Que no las necesitás? No me hagás reír, infeliz. Pero decime ¿qué es lo que te has creído? ¿Qué te imaginás que sos? ¿No comprendés, acaso, que en nuestra situación necesitamos de todo el mundo? ¿Que es preciso vivir? ¿Que los ciento cincuenta miserables pesos que nos da de pensión el gobierno no alcanzan para nada? ¿A qué vienen esos aires, entonces? ¿A quién vas a engañar con eso?" Ella ha tenido la experiencia de su marido, el muy honorable capitán Barranco, quien, luego de padecer toda clase de miserias y privaciones, tuvo que ir a morir en un hospital. "Eso es lo que sacó el capitán Barranco con sus delicadezas", reprochaba. Se exaltaba y añadía, con decisión bien tomada: "Pero la viuda del capitán Barranco es otra cosa, entendelo bien". Con todo, el hogar de los Barranco se desmoronaba. La imagen exacta la ofrece la caída con estrépito del cuadro que exhibía las honrosas condecoraciones que mereciera el capitán Barranco, mientras empezaba a descender el telón como final de la obra. Juan Pablo Echagüe dijo con acierto que *Las de Barranco* "es una larga carcajada, mojada al final por una lágrima".

Las de Barranco es la obra más significativa de Gregorio de Laferrère, pues lo muestra en la plenitud de su talento de comediógrafo, y uno de los textos más singulares, por la armonía perfecta en el juego de lo superficial y lo trascendente, del teatro argentino.

Roberto J. Payró

Roberto J. Payró (foto 13), periodista como Florencio Sánchez, aunque de formación cultural mucho más profunda y cuidadosa, como lo demues-

tran las diversas facetas de su obra, no alcanzó, tal vez, la dimensión dramática del autor uruguayo. Nacido el 19 de abril de 1867, en Mercedes, provincia de Buenos Aires, desde muy joven se sintió atraído por el periodismo, el teatro, y la militancia política. Esta última, es decir, su denodada lucha al lado de los fundadores del socialismo argentino permiten comprender el disconformismo y la rebeldía que respaldan su pensamiento y su acción.

Si bien ya había escrito algunas obras juveniles, en 1902 llegó por primera vez a escena con *Canción trágica*, escenificación de un relato que llevaba el mismo nombre y publicara en 1899 en el diario *La Nación*, y después habría de aparecer, en 1909, en su libro *En las tierras de Inti*. La pieza, en un acto, desarrolla la anécdota de un joven maestro de música porteño, Diego Chaves, oficial del desbaratado ejército de Lavalle, después del desastre de Quebracho Herrado, que se asila en Catamarca. Cae finalmente prisionero de los federales y lo salva del tormento y la muerte una de sus alumnas quien, ante el pedido del coronel Ramón Maza, durante una fiesta oficial, para que cante, pone como condición ser acompañada por Chaves en la guitarra. Maza accede, la joven canta, y finalmente obtiene del jefe federal la libertad de Chaves, con la condición de que éste no vuelva a pisar la provincia.

Canción trágica importa por ser una estampa escénica muy bien lograda, y porque su animación brillante sirvió para que autores como Martín Coronado y Nicolás Granada, entre otros, empezaran a creer en las condiciones interpretativas de los Podestá, en los primeros intentos orgánicos de hacer un teatro más serio, allá por 1902, sobre el escenario del recién ganado Teatro Apolo.

La problemática del hombre de campo ganadero también preocupó a Roberto J. Payró. En *Sobre las ruinas* dramatizó lo que entendía como la decadencia de una mentalidad que, por haberse detenido en el tiempo, no comprendía las nuevas necesidades que cambiaban la estructura social del campo, siguiendo el proceso industrial de las ciudades. Don Pedro, el viejo gaucho de *Sobre las ruinas*, tenía mucho de común con el Don Cantalicio de *La gringa*, de Sánchez. En 1905, Payró llevó a escena con *Marco Severi*, un vigoroso alegato contra la injusta ley de extradición imperante, y finalizaba la obra pidiendo su enmienda. Roberto F. Giusti ha dicho que más que *Marco Severi*, "el verdadero protagonista era la democrática y liberal Argentina, de brazos abiertos para el extranjero, regeneradora de hombres extraviados o vencidos".

Roberto J. Payró siguió produciendo para el teatro obras de distinto carácter entre su intenso quehacer de periodista, de historiador, de novelista, de cuentista, de crítico. En su repertorio dramático se inscriben obras como *Vivir quiero conmigo, Fuego en el rastrojo, Alegría* y, muy especialmente, *Mientraiga* y *El triunfo de los otros*. *Mientraiga* es un sainete pintoresco que entroncaba con la savia más juguetona y

burlesca del género. *El triunfo de los otros* era la tragedia, bien conocida por Payró, del periodista que quemaba su brillantez y su talento para beneficio y relumbrón intelectual ajenos.

Roberto J. Payró falleció el 5 de abril de 1928.

CAPÍTULO VIII

TIEMPO DE SAINETE

Se ha visto en el capítulo IV cómo los zarzuelistas criollos iban utilizando los elementos y las estructuras del "género chico" hispano, para trasladarlo y adaptarlo al nuevo medio, procurando equivalencias que lo hicieran cada vez más propio. Esto último se fue logrando, de manera cada vez más cabal, al contar nuestra escena con los intérpretes nacionales que el género requería, según la premisa de Juan Bautista Alberdi, para su total integración y definitiva identidad.

Se registraron algunas traslaciones. José González Castillo apuntó otras que es oportuno tener en cuenta al seguir el proceso que viviera nuestro sainete. "El Chulo –dijo– es el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La chulapa, nuestra vulgar 'taquera' de barrio. El 'pelma' sablista de los madriles, nuestro pechador callejero. Las verbenas, nuestras milongas; las broncas, nuestros bochinches". Con el tiempo se fueron abandonando los cantables y otras intervenciones musicales zarzueleras, y quedó, como resabio de la antigua influencia, la fiesta (baile y canto) con que, en ocasiones, finalizaba el espectáculo.

Faltaría nombrar al gracioso, que no siempre halla equivalencias entre los prototipos cómicos y el "género chico" peninsular. Pues si bien en éstos lo reidero llegaba mediante interpretaciones algo caricaturescas de tipos populares, en nuestro sainete fue tomando cada vez más ingerencia la payasada de grueso calibre y la improvisación (vulgar "morcilleo").

Como bien lo puntualizara Raúl H. Castagnino: "Lo que en Ramón de la Cruz y sus imitadores era realismo y costumbrismo, al pasar al Plata sufre una acentuación de rasgos ridículos, entrando en lo caricaturesco, sea por el choque de ambientes distintos, malos adaptadores o cómicos". Entendemos que, aparte de lo bien anotado por Castagnino, el bastardeo de nuestro sainete se debió, de manera fundamental, a la desenfrenada comercialización que padeciera y habría de llevarlo a su agotamiento y destrucción. Por momentos, más que sainetes, es decir, breves comedias de costumbres, se trataba de vulgares disparates cómicos, en donde se practicaban bufonadas, tan elementales, que el escenario volvía a convertirse en picadero de circo. Esta es la verdadera clave de su descomposición y muerte.

Los inmigrantes

El sainete, cómo género, tuvo su profunda razón de ser, su tiempo. Fue el arte escénico popular de la etapa inmigratoria. Además de contener una actitud estética, valiosa por sus raíces, puede explicarse a través del desarrollo político-social del país.

Entre 1871 y 1920, penetraron por las puertas abiertas de par en par del puerto de Buenos Aires, cuatro millones y medio de extranjeros. Más del 50% eran de origen itálico, el 28% llegaba de España, y apenas un 22% era el aporte de las demás nacionalidades en total. Otros detalles significativos pueden ser que las dos terceras partes de los que arribaban eran hombres, y sólo un tercio se componía de mujeres; y que las edades de ambos sexos oscilaban entre los 21 y 30 años, término medio. Todo ello puede explicar la facilidad con que se formaban las parejas de extranjeros entre sí (de las procedencias más diversas), y de extranjeros con criollos.

Los barcos cargados de inmigrantes iban volcando en nuestro puerto los personajes del sainete. La ciudad se agrandaba, se industrializaba, se convertía en monstruo devorador de brazos. "En el último cuarto del siglo pasado –anotó José Ingenieros–, se produce en una parte del país la evolución hacia el capitalismo; surgen las industrias, se acrecienta el comercio, la actividad económica se nivela a la de los pueblos europeos". En realidad, pretendía nivelarse a presión y de manera acelerada. Lo logra a medias o más exactamente, en sus aspectos más exteriores.

Los inmigrantes poblaron las orillas y los conventillos (nuestros "barrios bajos") y sus vidas, realidad y sueños, cansancio y tesón, estaban ahí al alcance del talento y del pincel colorido de los saine-

teros. Las casas de vecindad ciudadanas y las callejas del suburbio eran los escenarios obligados del sainete. Pues si se ha dicho que el sainete español es madrileño (aunque existan versiones andaluzas), puede afirmarse que nuestro sainete fue porteño. Escasas son las petipiezas del género que reflejaron ámbitos campesinos o provincianos.

La escenografía preferida del sainete era el patio trajinado del conventillo, en donde convivían todas las razas y, en ocasiones, hasta se mezclaban. No en vano era el albergue típico del inmigrante. En *Mustafá*, sainete que Armando Discépolo escribiera en colaboración con Rafael José De Rosa y se estrenara en 1921, don Gaetano se entusiasmaba ante la "mescolanza" que se producía en el conventillo, cuna, según él, "de la raza forte". Nombraba cinco de las casas de vecindad más famosas de la época ("Lo do mundo", "La catorce provincia", "El Palomare", "Babilonia", "Lo gallinero"), y sostenía alborozado: "E lo lindo ese que en medio de esto batifondo nel conventillo todo ese armonía, todo se entiéndeno: ruso co japonese; franchese con tedesco; italiano co africano; gallego co marrueco". Se preguntaba exaltado: "¿A qué parte del mondo se entiéndono como acá: catalane co españolo; andaluce co madrileño; napolitano co genoveses; romañolo co calabrese?" Se respondía convencido: "A nenguna parte. Este e no paraíso. ¡Ese na jauja!"

Se trataba de la parte exterior y pintoresca del conventillo, del conventillo sainetero. La otra cara era mucho más dolorosa, triste y miserable. Las casas de vecindad proliferaron por los barrios populares de La Concepción, El Socorro, La Piedad, San Nicolás, Balvanera, San Telmo. Muchas eran viejas mansiones señoriales convertidas en un amontonamiento de covachas. Se recuerdan la casona de los Escalada, en Victoria y Defensa; la de la virreyna vieja, en Perú y Belgrano; la de los Ramos Mejía, en Bolívar al 500 y tantas otras que fueron perdiendo su señorío y sus galas, al convertirse en casas de vecindad para albergar a los inmigrantes.

Personajes de sainete

Los autores practicaban un costumbrismo realista, casi fotográfico, por lo común (obras de Florencio Sánchez, Carlos Mauricio Pacheco, José González Castillo), o construían sus escenas con un particular aliento romántico, cuya expresión máxima hallamos en Alberto Vacarezza (foto 14), creador de tipos romancescos, como el San Juan Moreira, que idealizara Evaristo Carriego con la musa sentimental de "su" suburbio. La mayoría de los autores preferían quedarse en lo exterior de los prototipos y aun los alteraban hasta la caricatura en procura de la risa del público a cualquier precio. "Tanos" y "gallegos" fueron elementos infaltables en el patio del conventillo sainetero, en donde se producían sus enfrentamientos y sus topadas, siempre con consecuencias risueñas. También se hallaba el "guapo", y la "percanta".

El público-pueblo, gusta del héroe, en quien condensa la justicia, la bravura y la lealtad. Nuestro "guapo" sainetero era el equivalente escénico del "chulo" madrileño, como lo quería González Castillo, pero su leyenda tahura se deletreaba ya en el facón matrero de Juan Moreira.

El "guapo" era un personaje natural de nuestro suburbio alborotado de principio de siglo. Los saineteros explotaron y retocaron la leyenda que se iniciara como una especie de deidad maleva y concluyó haciendo morisquetas de payaso, sin circo y sin cuchillo.

Otro tanto ocurrió con la "percanta", en sus distintas variantes. Por lo común era una muchachita simple, de vida sencilla, ilusionada y romántica, que existió, desde luego, por las orillas ciudadanas. Tal vez hasta traspuso, engañada o no, la medianera convencional que se interponía entre la realidad y sus sueños. El punto de partida no se discute, pues no hay nada tan novelesco como la propia realidad. Existieron, pues, la costurerita que dio el mal paso, y Estercita, la famosa milonguita que añoró su vestido de percal, pero estos seres, verídicos o posibles, se fueron convirtiendo en manos de nuestros saineteros menos capaces o más aprovechados, en pie forzado de sus producciones rutinarias.

Otro personaje de inmigración, por lo común de origen italiano, es el que se resolvía mediante situaciones y actitudes tragicómicas, y que encontró a su gran autor en Armando Discépolo, creador del "grotesco criollo".

La estructura del sainete

Alberto Vacarezza, maestro en la materia, y no a salvo de culpa por el deterioro sufrido, recordando a Carlos Mauricio Pacheco, puntualizó las fallas que derrumbaron el sainete. "El género que asiduamente cultivó –expresó–, puede decirse que hoy ha desaparecido casi por completo de nuestros escenarios. Pero ello se debe a la carencia de sentido armónico de los que creyeron y acaso siguen creyendo todavía, que para hacer un sainete basta emplear los cuatro terminejos de la bajuna jerga de los compadritos, y saber remedar la fea y parafónica jerigonza de los cocoliches". Juicio certero, lapidario. El propio Vacarezza había detallado en una de sus petipiezas. *La comparsa se despide,* los ingredientes exteriores para la "fabricación" de un sainete porteño. Serpentina, el personaje que representaba simbólicamente el género decía:

SERPENTINA:

Un patio de conventillo
un italiano encargao,
un yoyega retobao,
una percanta, un vivillo;
dos malevos de cuchillo,
un chamullo, una pasión,
choque, celos, discusión,
desafío, puñalada,
espamento, disparada,
auxilio, cana... ¡telón!

Se trataba de la receta común utilizada por los mercachifles del sainete. Por eso, el mismo personaje nombrado añadía de inmediato:

SERPENTINA:

(...) debajo de todo esto,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener,
rellenando su armazón,
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires,
y el color de Buenos Aires,
metido en el corazón.

El agregado detallaba las esencias de un arte doblemente humano por lo popular de su expresión y de su aliento.

El sainete requería la tipificación de lo pintoresco. Pero la mayoría de los autores burlaron y traicionaron esa exigencia, creando enredos tontos, inventando tipejos sin equivalencia humana y hasta haciéndolos malhablar forzando la risa de un público cada vez más insensibilizado por todo aquello que se le obligaba a ver y a lo que se le acostumbraba, con muy escasas excepciones.

La culpa, por supuesto, no la tenía el sainete como género. Su caudaloso linaje quedó siempre a salvo mediante obras como *Justicia criolla*, de Ezequiel Soria; *Canillita* y *Moneda falsa*, de Florencio

Sánchez; *Los disfrazados* y *Barracas*, de Carlos Mauricio Pacheco; *Tu cuna fue un conventillo* y *Juancito de la Rivera*, piezas típicas de la creación de Alberto Vacarezza y tantas otras que calificaron, dentro de sus naturales variantes, los méritos de un teatro eminentemente popular que reflejó ámbitos, personajes y conflictos, típicos de la etapa inmigratoria. El sainete porteño fue nuestra "commedia dell'arte" a pesar de sus desbordes y bastardeos (foto 15).

El personaje tragicómico

Carlos Mauricio Pacheco obtenía grandes éxitos con sus petipiezas, pero no se consideraba un "sainetero" al estilo del madrileñísimo, burlesco y castizo, don Ramón de la Cruz. Calaba hondo en su tiempo y afirmaba que si bien entre nosotros se escribían "piezas con elemento de sainete", lo cierto era que "la trágica sensación de la vida inquieta y desbordada de fiebre de conquista, en pasiones renovadoras, que agitan al inmigrante básico, invade nuestra escena y un hálito de drama quiebra el pintoresco trazo de lo cómico".

Carlos Mauricio Pacheco no se hallaba cómodo en lo que él entendía por "sainete", de acuerdo con los patrones peninsulares, porque el clima espiritual y los elementos de su época no concordaban del todo con las comedietas jocosas de Ramón de la Cruz y, ya más cerca y a mano, de Javier de Burgos, Ricardo de la Vega, Carlos Arniches o los hermanos

Álvarez Quintero. Sucedía que mientras los autores hispanos disponían de una uniformidad geográfico-nacional, que podía diversificarse, sin alteraciones importantes, en un sin fin de tipos regionales, en nuestros conventillos y en las orillas ciudadanas armonizaban y desarmonizaban, al mismo tiempo, individuos de las más variadas nacionalidades, con ambiciones y sueños –no siempre sanas unas ni puros los otros–, que los convertían en seres complejos y desubicados.

No se trataba ya del simple reflejo exterior y adecuado condimento de tipos pintorescos –labor de acuarelistas–, sino de la captación veraz y ahondamiento, respetando las exigencias y limitaciones del género, de angustiados o resentidos por egoísmo, ansiedad, recelo o mala entraña. El inmigrante llegaba, vivía y hasta moría pensando en volver a su tierra, lo confesase o no. El "tanito" Cacerola de *Babilonia*, confesaba: "Solo me sonovenuto de la Italia, e solo me ne retorno cuando sea rico". Abundan los testimonios. Los originales de estos personajes se casaban aquí (la mayoría había llegado joven, como se ha visto), o venían casados, pero daban hijos argentinos y se confundían en ellos las ansias de retornar con la nueva idea que les daba vueltas en la cabeza y los convencía y no los convencía del todo de que sus vidas estaban aquí y no allá. Aquí era Argentina, Buenos Aires, una pieza de conventillo, una casucha de la orilla; allá era un pueblo de Italia, España o Siria... El sentido de los provisorio con que

construían y socavaban, al mismo tiempo, su existencia, particularizaba su vivir intranquilo y anhelante. Se volvían ahorrativos, hasta ser miserables, en procura de una situación económica que los despegara de la miseria que habían padecido o aún padecían. También estaban los fracasados o frustrados por propia incapacidad o por culpa del medio que los cansaba y destruía. Eran ariscos, reservados, huraños, avaros, criaturas complejas, en perpetua reacción y por ello con una exterioridad escéptica, hosca y violenta, con relación al común de las gentes. Eran personajes trágicos e imposibles de ser contenidos y conjugados, sin traiciones graves, dentro de las estructuras del sainete habitual. Así lo entendió Carlos Mauricio Pacheco y lo demostró con el trazado de don Pietro en *Los disfrazados*, sainete estrenado en 1906, pero hubo que aguardar a Armando Discépolo para que creara y definiera la especie que, desde *Mateo*, se conoce como "grotesco criollo".

De estos personajes con contenido trágico –esencializados, caricaturizados, recargados, a veces–, han llegado muchos a nuestros escenarios.

En ocasiones con el propósito de hacer reír con sus máscaras, sus movimientos y gesticulaciones desbordantes pero, al penetrarlos un autor de talento y ofrecer su verdadera dimensión humana, se lograron piezas muy singulares del teatro costumbrista con mayor arraigo y repercusión populares. Pues si a lo largo del sainete porteño se advierte el reflejo de tipos elementales –más color que intensidad–,

propios de la petipieza de raíz hispana, también observamos obras en las cuales, sin apartarse totalmente del género, por esencia y expresión, asomaban seres que se hallaban trabajados a modo de los aguafuertes y que se imponían por sus claroscuros violentos. El "grotesco criollo" es la variante tragicómica del sainete porteño. Una de sus características es que la mayoría de sus personajes son de origen italiano; otra, que en la gran mayoría de los casos, y a diferencia del sainete, su acción se desarrolla en interiores. En lo que respecta a los personajes aludidos bastaría recordar algunos de los más representativos de la especie: don Pietro, de *Los disfrazados*, Mateo y Stéfano de las piezas del mismo nombre de Armando Discépolo, Carmelo, de *He visto a Dios*, de Francisco Defilippis Novoa, Chicho, de *Don Chicho*, de Alberto Novión.

En definitiva, el sainete cumplió, a pesar de todas las reservas que pueden hacérsele, uno de los ciclos más sobresalientes de la escena argentina. Quedó a salvo la especie de tan jugosa raigambre, y la etapa justificada, a través de sus mejores testimonios y en un momento dado hasta se vio fortificada por la creación del "grotesco criollo". Y si bien el sainete cumplió su misión al reflejar el aluvión inmigratorio y es hoy página de historia, el "grotesco criollo", por tratar de enmarcar un ámbito, pero también desentrañar los conflictos de la personalidad, mantiene aún su vigencia, siempre talento del creador mediante.

CAPÍTULO IX

CRISIS Y MADUREZ

Desde 1910, año en que con la muerte de Florencio Sánchez se clausuraba, idealmente, la llamada "época de oro", hasta 1930, que fue cuando culminó la crisis que venía padeciendo la escena argentina, la trayectoria cumplida en las dos décadas presentó altibajos. Varias eran las causas de la crisis. Entre ellas, la comercialización desaforada que produjo el bastardeo de una expresión artística que fue perdiendo su firme atracción popular. Particularmente en lo que se refiere al sainete y a la breve pieza de costumbres de diversa denominación. Primaban la payasada escénica y los espectáculos del más burdo pelaje.

Mientras esto ocurría, y como contracara de un predominio del mal gusto que llevaba hacia la desorientación, surgieron los autores que habrían de conducir el teatro argentino a su madurez. Muchos fueron los que aportaron su inquietud, su capacidad, su entusiasmo y, en ocasiones su talento, en una lucha desigual y, por momentos, desalentadora.

En la buena ruta

Florencio Sánchez y Roberto J. Payró dejaron abiertos anchos cauces por donde el disconformis-

mo, la crítica social y la actitud rebelde se mostraron con variado vigor. Por dichos cauces transitaron autores como Alberto Ghiraldo (*Alma gaucha, La columna de fuego*), José González Castillo (creador de sainetes pintureros como *Entre bueyes no hay cornadas*, y de piezas de mayor envergadura, como *Los invertidos, La mujer de Ulyses*). Alejandro E. Berruti (*Madre tierra*), y tantos otros.

La brecha enriquecida por el arte de hacer comedias que poseyera Gregorio de Laferrère fue continuada, brillantemente, por Pedro E. Pico, quien logró la obra más trascendente de su teatro singular y pleno de matices con *Las rayas de una cruz*.

Las proposiciones modernas de distinto carácter que, en ocasiones, se hicieron eco de inquietudes formales o conceptuales de una escena de experimentación, de avanzada, se observaron a través de piezas de Vicente Martínez Cuitiño (*Superficie, El espectador o La cuarta realidad*), Edmundo Guibourg (*El sendero en las tinieblas*), Enrique Gustavino (*Adriana y los cuatro, La mujer más honesta del mundo*), etcétera.

El ámbito pueblerino llegó a menudo al escenario con comedias como *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel (que adensó su tono, hasta la gravedad, en *Las campanas*), y con estampas nostálgicas y exacto logro de un clima, como *La novia de los forasteros*, del ya nombrado Pedro E. Pico.

Muchos otros autores contribuyeron en la tarea, aunque la producción de cada uno fuera desigual por las mismas presiones del medio que padecían.

Recordamos a José Antonio Saldías, Alfredo Duhau, Rafael Di Yorio, Eduardo Pappo, Roberto Gache, para no citar más, que harían demasiado extensa la nómina.

Han quedado para el final tres creadores en quienes pueden sustanciarse la madurez de la etapa: Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum y Armando Discépolo.

Varios de los autores registrados estrenaron sus obras más representativas después de 1930 (*Las rayas de una cruz*, de Pico, y *Un guapo del 900*, de Eichelbaum, por ejemplo) pero ellas se mantenían dentro de conceptos coherentes que corresponden a un tipo de teatro que, como las estructuras político-sociales del país, había hecho crisis en dicha fecha.

Francisco Defilippis Novoa

Francisco Defilippis Novoa (foto 16) había nacido en Paraná, provincia de Entre Ríos, en 1890. Se inició con comedias costumbristas como *El día sábado, La casa de los viejos* y *El diputado por mi pueblo*. Esta última obra, animada por la compañía de Roberto Casaux en 1918, impuso su nombre en un medio no fácil de ganar, Defilippis Novoa cumplió luego un período realista por los planteos y romántico por el aliento de los personajes principales (*La madrecita, La samaritana*), para demostrar seguidamente la honda inquietud que sentía por la dramática que se estaba ofreciendo en los teatros de vanguardia y europeos.

Bajo este influjo renovador estrenó *Los caminos del mundo, El alma de un hombre honrado* y *María la tonta.*

A mediados de 1930, pocos meses antes de su desaparición, que ocurrió a fines de ese mismo año, Defilippis Novoa ofreció *He visto a Dios* (foto 17), que lo mostraba en un posible nuevo punto de partida de su siempre inquieta dramática. Nos hallamos ante una pieza que calificara como "misterio moderno" (tal como lo había hecho ya con otras producciones), y la dividiera en tres cuadros. En realidad, se inserta perfectamente dentro de las características del "grotesco criollo". Es decir en una comedia de costumbres desarrollada en un ámbito humilde y en donde el personaje principal se expresa mediante un recio trazado tragicómico.

Carmelo, un inmigrante de la baja Italia, es el personaje central. Tiene un pequeño taller de relojería y venta de alhajas, aunque lo que le rinde es su condición de reducidor. Vive miserablemente pero guarda el dinero para Chicho, su hijo. Ha quedado viudo y está pendiente de él, consintiéndolo y permitiendo que se convirtiese en un pequeño canalla. Carmelo tiene un monólogo que sirve para penetrar en las hendijas del personaje y en el tono de la obra. Vale la pena transcribir la parte principal. Se mantienen las acotaciones originales porque son esclarecedoras.

Carmelo ha quedado solo luego de haber salido Chicho, siguiendo a Zapiola, un compañero de juego con trampa que había ido a buscarlo. Protesta

contra Zapiola, a quien llama "mafioso" o "patotero". Luego:

CARMELO:

(*Arregla su mesa, trae una botella con un poco de vino, se sirve un vaso, bebe queriendo ahogar el disgusto, y se sienta*). No tengo gana de comé. (*Medita*). Tiene todo pa que non trabaje: Denero, ropa, hasta mojé, e se me va con la runfla: Patotero, atracadores... (*Se sirve más vino y después de tomar se asusta de haber bebido*). Me voy a tomá todo el vino de la setimana. Me o bebido cuatro dedo. ¡Tomo do pe comida! ¡Basta! (*Tapa la botella*). ¿Pa qué sirve tenere hijo? Non te rispeta, te se burla, te se... Digo como lo gayego: Te se. No E se te. O Tese. Tese burlano. (*Inconscientemente destapa la botella y bebe*). Ma e furbo il figlio mío: oguale a so madre, que Dio la guarde. (*Se persigna*). Coando morió la fenada, me lo dejó chequito así. (*Señala*). E ahora está así. Casi me ancanza. Compadrone, co la parada de on ricachone. Uguale, uguale... (*Ríe*). E furbo... (*Remedando*). "Pasá, Zapiolita, no hay nadie"... E me había visto. "Viejo, ¿tené quiniento peso? Te lo revuelvo domani"... ¡Qué te va revolvere! Con esa voce da muchacho entelegente. Veramente

entelegente. E sempáteco. E la figlia del compá Gaetano se ha divertido biene. ¡Eh! ¿Qué quiere? Cu isa perna grosa, e iso naso chequetito... (*Ríe*). Lo lindo mochacho se pagano, figlia mía. (*Serio*). ¡En cambio tengo que perdonarle al padre mile dociento peso! ¡Maledetta sía! (*Mirando la olla se sirve vino y bebe*). ¿No come, Carmelo? No, no tengo gana. No está figlio mío; non poedo discotire; non poso retarlo... per que io lo educo, ¡la maronna! Le doy la plata, le pago todo lo vicio, ma pero, lo educo de pasada. Sempre descotimo a la mesa. Hoy me lo cafeteo... Mañana le digo una eronía... E se me va edocando. Ma e gióvene ancora. Ayere nomá era así. (*Ríe al recuerdo*)."Papito, llevame a la calesita". "El vamo a la calesita". "Papito, non voy al colegio, comprame on joguete". "E no vaya al colegio, e compramo er joguete". Yo trabajaba, él jogaba, e io, da pasada le daba la edocacione. Ahora tiene danaro al banco e una casa, e danaro en mucha partes. Ma non sabe niente; nunca se lo he dicho. ¡Ah, no! Cuando yo muera, ¡pláfate! Tutto pe ilo. "¡Y figlio di Carmelo Salandra, fa il millonario!" "¡Oh, il porco dil vechio Salandra guagnaba danaro!" (*Enojándose*). Eh sí, claro que guagnaba, ma no per ostede, per il suo figlio. A la vita hay que laborare pe algo; pe la moglie; pe lo figlio... (*Destapando la botella*). No como nada. Llevátelo. Vía, vía...

El cuadro se cierra con el retorno de Chicho. Se lo traen muerto. Ha sido malherido en una trifulca de juego. La pieza sigue y Carmelo cae en un proceso místico que es bien aprovechado por su ayudante en el negocio para sacarle dinero. Este se disfraza de manera grotesca y se le aparece haciéndole creer que es Dios. Un vendedor de Biblias interviene y le desbarata el engaño. Carmelo comprende toda la trampa y luego de arremeter contra el que lo engañaba hasta casi estrangularlo, se enfrenta con el vendedor de Biblias y le grita:

CARMELO:

Tú, tú sey colpevoli. Tú sey colpabile. (*El Vendedor le mira sorprendido*). Era il Dío mío; el mío Dío, e me lo rompiste. (*Y como si en realidad se hubiese hecho el vacío en torno suyo cae al suelo sin conocimiento*).

Así finaliza el segundo cuadro. Sigue un tercero, pero lo dicho importa para mostrar, de manera muy suscinta, por cierto, la capacidad de Defilippis Novoa para desentrañar un ser en pleno conflicto.

Los personajes de Francisco Defilippis Novoa raramente reaccionan o se rebelan, aparecen imbui-

dos de una filosofía cristiana con renunciamientos que, si en algunas circunstancias resultan superficiales, en todos los casos responden al empeño de que impere la comprensión y la bondad.

Samuel Eichelbaum

Samuel Eichelbaum (foto 18) era "un fanático de la introspección". El mismo lo confesó. Había nacido en Domínguez, provincia de Entre Ríos, en 1894, y falleció en Buenos Aires en 1967. Aún niño, escribió su primera obra, un sainete que tituló *El lobo manso,* pero el primer estreno lo realizó cuando tenía 17 años. Fue *Por el mal camino* que, traducido al idisch, animó un grupo de aficionados.

La iniciación oficial en nuestra escena se produjo cuando en 1919 el popular conjunto de Muiño-Alippi presentó *La quietud del pueblo.* Desde ese momento su labor fue constante para bien de nuestra dramática en donde ocupa un lugar destacado por su incansable indagar en las entrañas de seres complejos.

Alfredo de la Guardia ha señalado a Dostoievski, Ibsen y Strindberg, como los grandes padres de este autor. Conviene puntualizar, sin embargo, que sólo de manera circunstancial Eichelbaum escapó al medio que lo rodeaba. Se le achacó muchas veces la influencia de Freud, pero lo cierto es que las ideas del gran creador del psicoanálisis sirvieron para confirmar y respaldar sus preocupaciones y sus intuiciones de artista.

Samuel Eichelbaum fue un agudo rastreador de almas a las que, con rara pericia, lograba mostrar sobre el escenario en pleno conflicto. Como bien lo ha señalado Canal Feijóo, "en el drama eichelbauniano sólo acontece en substancia *una* cosa. Pero de qué envergadura. Es siempre una historia de seres que, de pronto, en un momento dado, se descubren, se encuentran a sí mismos". Se descubren y se encuentran porque llegan a la ardida conciencia de su auténtica personalidad, hasta entonces borrosa.

Varios son los temas que, bajo distintas tramas, contaron con sus preferencias, pero ninguno tan constante como el de la soledad de los seres. Soledad a veces acompañada por otros seres, pero que no cuentan, porque los personajes elegidos por Eichelbaum aparecen recogidos en sí mismos, hasta volverse huraños y hacérseles difícil comunicarse con el prójimo. Variantes de esa soledad pueden observarse en *Cuando tengas un hijo, Señorita, Soledad es tu nombre, En tu vida estoy yo, El gato y su selva.* Felipa, la chinita sirvienta de *Pájaro de barro,* rechaza tercamente al hombre que le ha dado un hijo, porque entiende que "ha sido bebida sin sed". En la fortaleza de su soledad, la muchacha desecha todo convencionalismo que no responda a su más íntimo sentimiento.

El mismo año que estrenara *Pájaro de barro,* 1940, Eichelbaum ofreció *Un guapo del 900* (foto 19) que, en un principio, parecía abrir un nuevo rumbo en su dramática. Calando más hondo, se descubre que el

costumbrismo porteño que podía despistar en un primer momento, ya estaba en otras obras anteriores y que reafirmaba su "fanatismo" de la indagación a través de dos personajes magníficamente trazados: Natividad y Ecuménico. Ecuménico es el guardaespalda de un caudillo político barrial de allá por el 1900 (de ahí el título), y tiene bien ganada fama de hombre derecho y de guapo. Natividad, su madre, vive orgullosa por esa guapeza que la identifica con las rebeldías de su propia sangre. En el tramo final de la obra se logra una escena entre Natividad y Ecuménico que posee valores antológicos dentro de nuestra dramática. Ecuménico se ha vuelto muy raro para todos, también para su madre. Claro que había motivos policiales de por medio, pero otra era la verdadera causa. Frente a Natividad necesita confesarse. Había matado a un hombre, era verdad, pero no por razones de pequeña política, sino porque había descubierto que el adversario era el amante de la mujer del caudillo don Alejo, con el que sentía la necesidad imperiosa de ser leal. "Usted sabe, vieja –confía–, que yo me le había distanciado a don Alejo. Se me revolvían las tripas al pensar que estaba trabajando con un... Yo era su hombre de confianza y no podía traicionarlo." Natividad pide que le explique:

ECUMÉNICO:

No sé si podré, vieja, porque tengo como un tambor en la cabeza. Yo sé que

tenía que castigar al badulaque ese que humiyaba a traición a un hombre entero como don Alejo, porque no era bastante hombre pa hacerlo de frente. Esa mujer no es nada mío, pero cuando supe que engañaba a su marido, me distancié de don Alejo. No podía servirlo ya como lo había servido siempre. Me pareció que un hombre no podía servir a otro emporcao por una mujer. ¿Me comprende, vieja? Lo miraba a don Alejo y le veía monos en la cara. Y no sé quien, que estaba siempre a mis espaldas, me decía: "¿No ves que es un castrao?" Seguir cerca de él, sabiendo lo que le pasaba, hubiera sido una traición. El dotorcito ese –¡malparido!– me puso en el trance de traicionar a don Alejo. ¡Traicionarlo yo, vieja! Usted sabe que no soy una taba que puede caer de un lao o de otro. Yo caigo en lo que caen los hombres, ni aunque me espere el degüeyo a la vuelta de una esquina. Tenía que darle su merecido. No pensaba matarlo. Digo la verdad. Quería darle un escarmiento nomás. Pero uno propone y las cosas disponen. Me maltrató, quiso manosiarme... me yamó cobarde, justamente cuando yo taba maniándome por contener mi arma. ¿Qué iba a hacer? (*Pausa*).

Total, que ando aura con una muerte
que tengo que pagar.

Así queda detallada, con mano maestra, toda la honda angustia que siente Ecuménico, un hombre que se había jugado para mantener su lealtad por otro hombre. Natividad comprende hondamente a su hijo y se siente orgullosa de él. También le confía algunas cosas. Finalmente, le acaricia el pelo, lo compara con "un cabayo brioso, pero cansao". Prosigue:

NATIVIDAD:

Te miro las crines y el pescuezo y las orejas y el hocico, y me parece que es la primera vez que te veo. Necesito verte parao pa reconocerte, mirarte la estampa pa saber que sos mi hijo. De a pedazos, sos como de otra leche.

Y desciende el telón sobre *Un guapo del 900*, obra con la que Samuel Eichelbaum volvía a confirmar su vigoroso talento dramático y lograba la creación más perdurable de su teatro.

Armando Discépolo

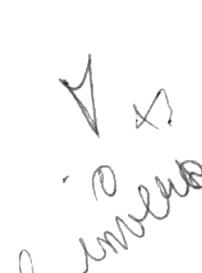
Armando Discépolo (foto 20) era porteño. Había nacido en 1887. Toda su vida fue un auténtico hombre de teatro. Como autor, como director, como

animador incansable de memorables temporadas. Se inició en la escena dirigiendo a Pablo Podestá en una obra que le pertenecía, *Entre el hierro*, allá por 1910. Su primera etapa respondía al realismo imperante, y luego de su pieza inicial, le siguieron *La fragua*, *El vértigo*, etc. Con otros autores compuso piezas reideras que tuvieron mucho éxito –*El movimiento continuo*, con Rafael José De Rosa y Mario Folco, es el testimonio más cabal–, pero que nada agregaron a su gloria. Por el contrario, la desmerecieron y desdibujaron. El mismo lo reconoció al aceptar como el mayor dolor de su vida "esas comedias tontas. Las hice... no para pan..., para agua". Aclaraba, sonriente, que lo del agua era por el gusto de estar con sus amigos colaboradores... tomando mate. Pero por entre la expresión realista que por momentos caía en el naturalismo y el jugueteo de piezas reideras, se abrió paso la preocupación por un teatro distinto, mucho más hondo y trascendente y que fue el que, en definitiva, hizo que se inscribiera su nombre en la historia más importante de nuestra dramática.

Con *Mustafá* (que da nombre a la pieza que Armando Discépolo escribiera con la colaboración de De Rosa) subió a escena un personaje grotesco en potencia. Nada más. El resto correspondió al simple accionar de un sainete común. Es de 1921, y podría tomarse como el antecedente de una inquietud, Recién en 1923 la inquietud toma forma, se dramatiza, bajo la sola responsabilidad de Discépolo, se estrenó *Mateo*. Así quedó fundado el "grotesco criollo".

Armando Discépolo siempre negó la influencia en su obra de Luigi Pirandello, pero no hay duda de que coincidió con el gran maestro y creador del "grotesco" como especie teatral descollante en el teatro moderno, en el ahondamiento de la personalidad. El gran mérito de Discépolo fue el penetrar en el conflicto de personajes en plena lucha, por lo común consigo mismo, aunque en relación por el medio, dentro de las estructuras y el lenguaje del sainete habitual y de las petipiezas de costumbres porteñas.

El "grotesco" como género de la escena moderna universal posee la antecedencia de piezas como *Don Pietro Caruso* y *La máscara y el rostro*, de los italianos Roberto Bracco y Luigi Chiarelli, respectivamente, pero es con Luigi Pirandello que la especie se concretó y afirmó de manera definitiva. *El gorro de cascabeles* y *Enrique IV*, son dos de las obras fundamentales del gran autor siciliano y, por consecuencia, del género. Pirandello decía, refiriéndose en la ocasión a la personalidad de don Quijote, que lo grotesco aflora "cuando a través de lo propiamente cómico volvemos a encontrar el sentimiento de lo contrario". Armando Discépolo, por su parte, afirmaba: "En el aspecto teatral, yo definiría el 'grotesco', como el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático". O a la inversa, que es igualmente válido. No se trataba ya, pues, de la alternancia de lo cómico y lo dramático sino, como lo señalara José María Monners Sans, de la estrecha fusión de lo cómico



y lo dramático en un mismo personaje, en una misma situación.

Armando Discépolo escribió tres obras esenciales dentro del "grotesco criollo" bajo su sola firma, y una en colaboración con su hermano Enrique Santos Discépolo, el hondo filósofo de nuestro tango. Las primeras son, además de *Mateo*, ya señalada, *Stéfano*, que estrenó en 1928, y *Relojero*, que ofreció en 1934. *El organito* (foto 21) fue la producida en colaboración y presentada en 1925. A los pocos meses de la muerte de Armado Discépolo (enero de 1971), se estrenó *Cremona*, cuya primera versión databa de 1932. Si bien en ella intervenían dos personajes típicos del grotesco criollo, Cremona y Nicola, la pieza se extendía demasiado y no alcanzaba la importancia de *Stéfano*, que no es sólo su mejor obra, sino también un texto ejemplar de nuestra mejor dramática.

En *Stéfano*, Armando Discépolo puso de manifiesto su talento excepcional, mediante la profundización de un personaje en conflicto, el que da nombre a la obra, provocado por la frustración a que lo había llevado el medio. Soñaba con ser un gran compositor de óperas y quedaba en un simple ejecutante de orquesta, individuos a los que él mismo calificara duramente como "artistas fracasados que se han hecho obreros".

El problema se planteaba cuando Stéfano creía que había sido despedido de la orquesta en que tocaba, por la envidia de sus compañeros y, particularmente, por el proceder rastrero de Pastore, quien



fuera su alumno. El enfrentamiento de Stéfano con Pastore lo lleva a comprender la verdad: ya no lograba entrar a tiempo con su instrumento. Tanto Pastore como los demás compañeros no habían hecho más que ayudarlo para que no perdiera el puesto. Entonces estallaba el conflicto dentro de su propio ser, y sentía la necesidad de confiarle a Pastore, que se empeñaba en alentarlo para que recuperara el tiempo perdido y escribiera la ópera que todos esperaban:

STÉFANO:

> ¿L'opera?... Pastore... tu cariño merece una confesión. Figlio... ya no tengo qué cantar. El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse a un pan... e me lo he comido. Me he dado en tanto pedazo que ahora que me busco no m'encuentro. No existo. L'última vez que intenté crear –la primavera pasada– trabajé dos semanas sobre un tema que m'enamoraba... Lo tenía acá (*Corazón*)... fluía tembloroso... (*Lo entona*). Tira rará rará... Tira rará rará... Era Schubert... L'inconclusa. Lo ajeno ha aplastado lo mío.

Pastore se hallaba conmovido. Quería ayudar a su maestro. Finalmente Stéfano sonreía y decía con toda su gran angustia: "Uno se cré un rey... e lo espera la bolsa".

Armando Discépolo es el tercer autor representativo de la etapa que, como se ha dicho, se cierra idealmente en 1930. No de manera caprichosa, sino porque la misma quiebra institucional que se produce en el país en dicha fecha se refleja en nuestra dramática. A fines de 1930, precisamente, fallece Francisco Defilippis Novoa. Puede tomarse como un símbolo. Dicho año surge el Teatro del Pueblo. Otro símbolo que crea todo un movimiento dentro del arte y la cultura nacionales, al que es necesario asomarse y tener muy en cuenta para entender el desarrollo posterior de la escena argentina.

CAPÍTULO X

LA ESCENA INDEPENDIENTE

En 1928, Hipólito Yrigoyen llegó por segunda vez a la presidencia de la República. Tal vez porque sus 77 años le enturbiaban el panorama, se dejó dominar por las presiones de baja política que lo acosaban, y su caída violenta (el 6 de setiembre de 1930), fue acogida con júbilo, casi general, por el país. Cuando la gente se dio cuenta del equívoco (sobre todo obreros, estudiantes, intelectuales), ya era tarde. Como lo expresara Gustavo Levene: "Terminó el desorden de Yrigoyen y comenzó el orden de Uriburu: ley marcial, estado de sitio, prohibición de huelgas obreras e intervención militar en los sindicatos, deportación de dirigentes proletarios, prohibición de huelgas estudiantiles y exclusión de profesores y alumnos universitarios disconformes". Nada se pudo hacer ya. La quiebra institucional arrasó con todo, clausurando una época y abriendo otra.

En lo que al teatro respecta, hacía tiempo que sus estructuras comerciales vivían en crisis. Conviene retener lo de "estructuras comerciales", pues son las que habrán de facilitar, al reaccionarse contra

ellas, el nuevo punto de partida de la escena argentina.

La revista especializada *Anuario Teatral*, correspondiente a la temporada 1927-1928, señalaba: "No es posible ya hacerse ilusiones. El teatro nacional, salvo contadas excepciones, hoy por hoy es un enorme comercio escandaloso de artículos adulterados..."

El teatro profesional se había convertido, en la mayoría de los casos, en teatro abiertamente comercial. Se salvaba por las "contadas excepciones", a las que aludía el articulista del Anuario, y por el esfuerzo denodado de los artistas que se agrupaban en cooperativas y actuaban por lo común durante la época veraniega, que era cuando las salas de Buenos Aires quedaban sin contratos y podían conseguirse sin excesivos sacrificios económicos.

Teatro del Pueblo

Ante la situación imperante, que con los años habría de ir agravándose, se hicieron varios intentos para crear un teatro distinto (de arte, experimental, de avanzada), que finalmente se concretaron con la fundación, a fines de 1930, del Teatro del Pueblo. Lo dirigía Leónidas Barletta con hondo sentido de una auténtica cultura y de un arte populares, quien consideraba, como lo expresaría luego, que "ir al teatro aquí, en Buenos Aires, no es una fiesta del espíritu como cualquier ejercicio intelectual; es, cuando mucho, una fiesta de los bajos instintos". Había que

proceder al cambio. Y se entregó a la tarea con capacidad, tesón y entusiasmo.

El Teatro del Pueblo no aspiraba tanto a imponer un nuevo estilo teatral y una nueva técnica de hacer teatro (aunque ambos aspecto iban implícitos), como lograr la dignificación de una escena menoscabada, teniendo la mira puesta en las necesidades artístico-culturales del pueblo. Se quería un teatro popular, pero no populachero. Se recurrió a los grandes autores del repertorio universal de las más variadas épocas y escuelas, y se incitó a los escritores nacionales a que escribiesen para el teatro.

Así llegaron poetas como Eduardo González Lanuza y Álvaro Yunque, ensayista como Ezequiel Martínez Estrada, cuentistas como Elías Castelnuovo, novelistas como Roberto Arlt. Roberto Arlt (foto 22), precisamente, puede ser tenido como el autor por antonomasia de la escena libre. Si bien subió de manera ocasional al primitivo tabladillo del Teatro del Pueblo (Corrientes 465), pues Leónidas Barletta representó un capítulo de su novela *Los siete locos*, pronto se sintió tentado por la escena y escribió para el grupo *300 millones*. Fue el comienzo de una labor renovadora, por el desenfado con que resolvía las situaciones dramáticas y por la singularidad de su talento, ya expresado en el periodismo, el cuento y la novela. Con seguridad, Roberto Arlt nunca hubiese subido a un escenario de no haber sido por la existencia del Teatro del Pueblo y el movimiento de escenarios independientes que estaba generando. Esto

sólo merecía ya el más profundo reconocimiento, pero la tarea fue mucho más trascendente.

El movimiento de escenarios libres

A imagen y semejanza del Teatro del Pueblo, y con ideales idénticos o semejantes, fueron formándose otros núcleos –Teatro Juan B. Justo, Teatro La Máscara (foto 23), y muchos más–, que pronto inquietaron la ciudad con su labor artística cada vez más orgánica, la desbordaron con su entusiasmo, estimulando la aparición de nuevos grupos por todo el interior del país y llevando su directa influencia hasta naciones hermanas.

La reacción iniciada por el Teatro del Pueblo pronto se convirtió en un movimiento, no establecido, en el que podía haber discrepancias según la capacidad y las posiciones adoptadas por cada conjunto, pero que coincidían en la idea fundamental de ofrecer un teatro popular de jerarquía. La escena independiente cumplió varias etapas, que sirvieron para ir formando autores, intérpretes, directores y escenógrafos con una nueva conciencia teatral. Ya en la primera etapa, la que puede considerarse cubierta en el aspecto autoral por la creación sobresaliente de Roberto Arlt, fueron incorporándose autores como Pablo Palant y Aurelio Ferretti.

Palant, formado en La Máscara bajo la tutela de Ricardo Passano (foto 24) (hombre digno de la escena profesional y espíritu de avanzada) estrenó en

distintos conjuntos libres obras como *Jan es antisemita*, *Los días del odio* y, en 1956, *El escarabajo*, drama altamente representativo de su teatro, ofrecido por el elenco de la Comedia Nacional, dirigido por Orestes Caviglia.

Aurelio Ferretti se inició en el Teatro Juan B. Justo (en donde se destacara la dirección de Enrique Agilda), y luego de *La multitud*, epopeya con la que intentaba el teatro de masas, dedicó su producción a la farsa. Ferretti era un enamorado de las jugosas farsas medievales, de las comedias de Molière y de las sátiras de Jules Romains, de *Knock o El triunfo de la medicina*. En tal género sobresalió de inmediato con piezas como *Farsa del héroe y el villano*, *Fidela*, y logró lo más representativo de su teatro con *Farsa del cajero que fue hasta la esquina*, estrenada en 1958 por Nuevo Teatro y ofrecida luego en numerosos escenarios extranjeros.

En 1949 se presentó en La Máscara *El puente*, obra con la que Carlos Gorostiza (foto 25) hacía su aparición en la escena libre. El espectáculo constituyó un verdadero acontecimiento para el teatro independiente por la merecida resonancia que obtuviera.

Nuevas etapas

Otros autores fueron conformando nuevas etapas. Entre ellos, Juan Carlos Ferrari, Carlos Carlino, Atilio Betti, Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga, Agustín Cuzzani. Cada cual con una fuerte perso-

nalidad dramática identificante. Atilio Betti es un hondo poeta dramático que se inicia con *Farsa del corazón*, y lo confirma con obras posteriores, pero muy particularmente con *Francisco Bernardone* y *Fundación del desengaño*. Carlos Carlino, otro poeta, ofrece una sustanciosa *Tierra del destino* y su creación más representativa es *La Biunda*, en donde indaga en el sentido trágico de personajes de la tierra. Juan Carlos Ferrari es un comediógrafo nato. *Ese camino difícil* y *Las nueve tías de Apolo*, destacan a un autor notable por la intencionalidad y frescura de su obra.

Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga y Agustín Cuzzani, presentan, a través de su labor más significativa, una inquietud social muy semejante, aunque distintas sean las técnicas a emplear. Dragún (foto 26) trasciende con *La peste viene de Melos* y se afirma su talento con *El jardín del infierno*, pero su dramática adquiere resonancias muy particulares con *Historias para ser contadas*, serie de cuatro pequeñas piezas que, de manera conjunta o separada, recorren con éxito rotundo los escenarios de avanzada de muchos países extranjeros. Andrés Lizarraga halla en la historia de nuestra emancipación los temas para sus obras, y de su tríptico dedicado a la campaña del Alto Perú, debe destacarse, muy especialmente, *Tres jueces para un largo silencio* (foto 27), donde con trazos ceñidos descubre la imagen trágica de ese gran rebelde que fuera Juan José Castelli. Agustín Cuzzani, es un satírico incisivo que obtiene gran resonancia con sus farsátiras (así las llamaba) como

el *Centroforward murió al amanecer*, *Los indios estaban cabreros* y *Una libra de carne*, su obra inicial, que es sin duda la que mejor representa su teatro. Entretanto, numerosos grupos seguían expandiendo los ideales del teatro independiente, y fueron legión los autores que, al correr de los años, aparecieron en sus carteleras de todo el país. Sin embargo, a cierta altura, el movimiento empezó a decaer por distintos factores, que no es posible ahondar ahora –carencia de locales, luchas internas, profesionalización de sus elementos de manera individual y no colectiva como hubiese sido necesario para mantener su fuerza, etc.–, quedando prácticamente desintegrado en lo que a la Capital Federal concierne. Sólo perdura el grupo pionero del Teatro del Pueblo, siempre bajo la dirección de Leónidas Barletta, y el Teatro Florencio Sánchez, conjunto barrial que desde hace muchos años se encuentra bajo la tutela de Rubén Pesce.

En el interior, por el contrario, los elencos independientes han seguido proliferando con el fervor de las primeras etapas del movimiento capitalino, y continúan cumpliendo una labor tesonera con capacidad y sorprendentes resultados. A la actividad permanente de los grupos libres del interior, debe añadirse la participación de teatros universitarios de las distintas zonas del país y de Comedias provinciales. Unos y otras realizan frecuentes encuentros y muestras que ponen en evidencia, por lo común, la seriedad y jerarquía de la tarea que están cumpliendo.

En lo que a la Capital Federal se refiere, el movimiento de teatros independientes influyó, de manera decisiva, en los repertorios de los elencos profesionales, en donde ya es habitual que intervengan destacados elementos (intérpretes y directores), de los antiguos conjuntos libres. También ha contribuido a jerarquizar y modernizar nuestra escena el aporte de numerosos egresados del Conservatorio Nacional, del Municipal y de las distintas escuelas privadas de teatro.

El teatro independiente, tanto por su trayectoria como por sus influencias, es uno de los hechos fundamentales para la cultura nacional, de los ocurridos en los últimos cuarenta años.

CAPÍTULO XI

LOS TEATROS NACIONALES Y MUNICIPALES

Creado en 1935 por la Comisión Nacional de Cultura, de acuerdo con el mandato de la ley 11.723, el elenco del Teatro Nacional de Comedia (foto 28) hizo su presentación pública al año siguiente con una versión excelente de *Locos de verano*, de Gregorio de Laferrère. Fue el comienzo de una actividad destacada, en todos los aspectos del espectáculo, que se extendió de manera orgánica a lo largo de un lustro; mientras se encontró a su frente un maestro de escena como lo fuera Antonio Cunill Cabanellas. Nombrado director general del Teatro Nacional de Comedia y del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, ambos organismos trabajaron en forma muy responsable ofreciéndose funciones, creándose una biblioteca especializada, dictándose conferencias, editándose libros, cuadernos y boletines, poniéndose en funciones el primer Museo de Teatro de que dispuso el país. Todo ello ocurría en la sala del antiguo teatro Cervantes (foto 29), convertido en un verdadero centro de arte y de cultura teatral.

Alejandro E. Berruti, el rebelde autor de *Madre tierra*, fue designado administrador, y su tarea al

lado de Cunill Cabanellas resultó de valor incalculable para los distintos organismos a su cargo.

Durante la dirección y administración de los nombrados, se cumplió una labor ejemplar por lo coherente.

Además de las obras clásicas y modernas del repertorio universal, fueron subiendo a escena las creaciones más representativas del repertorio nacional y se presentó a nuevos autores. La etapa fue brillantísima. Al empezar los cambios de dirección, casi siempre por presiones de política extraartísticas, la travesía del teatro oficial padeció altibajos muy serios. Sobre todo en lo que concierne al mantenimiento de un repertorio vivo, que era lo que se había proyectado y hacia lo que debía tenderse.

Cambiaron con frecuencia directores, se armaron y desarmaron elencos, hasta crearse el caos. Con las excepciones de un determinado montaje, por la importancia de la obra, la capacidad del elenco, o el talento de un director. Después de la etapa inicial, cumplida por Antonio Cunill Cabanellas, tal vez la más orgánica fuera la desarrollada bajo la dirección de Orestes Caviglia, por lo realizado y por los planeamientos para disponer de una auténtica Comedia Argentina.

Además de la actividad descollante de los directores nombrados, se ofrecieron puestas notables por su calidad a cargo de Elías Alippi, Armando Discépolo, Esteban Serrador y muchos otros. Entre las obras que subieron al escenario oficial es oportuno, en lo que a la producción nacional se refiere, las del

viejo repertorio, bien representadas por Gregorio de Laferrère (*Locos de verano*), Florencio Sánchez (*En familia*), Roberto J. Payró (*Marco Severi*), Martiniano Leguizamón (*Calandria*), Paul Groussac (*La divisa punzó*), etc. En lo que atañe a los autores contemporáneos, noveles o ya conocidos, fueron representándose creaciones de Tulio Carella (*Don Basilio Malcasado*), Alejandro Vagni (*Tierra extraña*), Roberto Sardá (*Un metro cuadrado de cielo*), Ricardo Rojas (*Ollantay*), Enrique Suárez de Deza (*El almanaque que perdió siete días*), Marcos Denevi (*Los expedientes*), Carlos Gorostiza (*El pan de la locura*), Pablo Palant (*El escarabajo*), Atilio Betti (*Fundación del desengaño*), Omar del Carlo (*Donde la muerte clava sus banderas*), entre otros, pues si el aporte no resultó igualmente válido, sí fue numeroso.

Cabe observar que fueron subiendo al escenario oficial, por el merecimiento de sus obras, autores muy representativos de la escena independiente, como Carlos Gorostiza, Pablo Palant y Altilio Betti, demostrando que los integrantes del movimiento de los teatros libres habían desbordado el propio cauce y, al ir integrándose en los distintos niveles de nuestro quehacer escénico, influían, decisivamente, sobre el desarrollo de la escena nacional.

Labor Municipal

En 1943, los conjuntos del Teatro del Pueblo, Teatro La Máscara y Teatro Juan B. Justo, auténticos puntales de la escena libre, fueron desalojados, coinci-

dentemente, de las salas que ocupaban y que les habían sido cedidas por la Municipalidad. El efecto fue la desintegración, casi inmediata, de dos de los grupos (Juan B. Justo y La Máscara), y la clausura de una etapa en la historia del teatro independiente. No vamos a volver sobre el tema. Aludimos al hecho, porque al desalojarse al Teatro del Pueblo del edificio de que disponía en plena calle Corrientes (antiguo Teatro Nuevo), en donde la institución, siempre dirigida por Leónidas Barletta (foto 30), ofreciera su labor artístico-cultural más trascendente por su calidad y su efectiva resonancia popular, la Municipalidad creó su propio teatro: El Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Al correr de los años, sería echado abajo, juntamente con un viejo cine que tenía a su vera izquierda, y en ese predio se levantó el edificio fabuloso del actual Teatro Municipal General San Martín (foto 31). La labor que se ha cumplido, a través de las distintas etapas, desde la inauguración en 1944 del primitivo Teatro Municipal, con *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, de Bernardo Canal Feijóo, hasta la representación ofrecida con *Cremona*, de Armando Discépolo, ya en la sala mayor (Martín Coronado) del monumental edificio del Teatro San Martín de estos días, presenta serios desniveles y, particularmente, falta de coherencia. Entre los espectáculos, siempre en base a obras de autor nacional, cabe recordar los más cercanos, ofrecidos con *En la mentira*, de Julio Mauricio, y *La pucha*, de Oscar Viale, y, por su particular significado, el ya nombrado *Cremona*, de Armando Discépolo.

"Pasión y muerte de Silverio Leguizamón"

Para sintetizar la importancia posible de una labor de la naturaleza que estamos reseñando, es oportuno referirnos a la obra inicial, *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, que, como quedó dicho, fuera estrenada en 1944.

Bernardo Canal Feijóo, poeta sensible, hurgador permanente en lo indígena americano, buceador atento de las leyendas de la tierra, sociólogo profundo, no sólo se interesa por la teoría de un teatro popular (que va a buscarla entre una fiesta indígena de su provincia natal, Santiago del Estero, y la descubre en el pensamiento y la acción de Juan Bautista Alberdi), sino que también se preocupa por llevar sus inquietudes a la práctica. Así nacen, *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*, *Los casos de Juan* (foto 32), picaresco fabulario del folklore norteño, y *Tungasuka*, tragedia en la que refleja las luchas y el tormento del Inca Tupac Amaru. *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* es la que mejor pone en evidencia la concepción rebelde y el talento dramático de Bernardo Canal Feijóo. "El hombre solo defiende sus raíces", dice La Voz del Fuego, una de las figuraciones de la obra, y es lo que hace resueltamente Silverio en la Aguada de Oncaba que se le arrebata. Silverio se alza, arrasa su Aguada, a hacha y fuego, y se aleja.

Pero la acción, que lo convierte en gaucho alzado y perseguido, se va transformando en bandera flameante de rebeldía y de libertad. El propio Silverio se sorprende de su fama, pero le satisface haber descubierto su misión, que es la de despertar en el pueblo la esperanza de la justicia. Por eso su imagen no muere y el cadáver que ha quedado en la picota es el de un desconocido: el pueblo no puede morir nunca.

Los teatros de verano

El Teatro del Pueblo fue el primero en aprovechar las noches calurosas de nuestro verano, para presentarse al aire libre, por plazas, parques y ferias. *Myrtha*, poema dramático de Pedro Calou se ofreció entre el follaje de los jardines de Palermo. Sobre el tabladillo levantado en la Feria de Buenos Aires, se presentaron dos piezas breves de índole bien diversa: *Las bodas de Chivico y Pancha*, de antigua data, y *La isla desierta*, ejemplar burlería escénica de Roberto Arlt.

Hacia 1958, estas inquietudes fueron recogidas por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, y empezaron a imponerse entonces los llamados Teatros Municipales de Verano. Durante muchos años se han venido ofreciendo funciones de este orden. Por su labor orgánica, a lo largo de varias temporadas, resulta oportuno señalar la labor por el teatro Caminito, levantado con el auspicio de la Municipal en la cortada del mismo nombre, en la Boca, y dirigido por Cecilio Madanes (foto 33) con extraordinario suceso. Entre las obras de autores nacionales presentadas en otros ámbitos, es necesario destacar *Narcisa Garay, mujer para llorar*, tragicomedia de singular acento que estrenara Juan Carlos Ghiano, en 1959, en el Teatro Carpa Belgrano.

CAPÍTULO XII

LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Resultaría imposible, aunque sólo fuera el intento, enumerar la producción más representativa de los autores que han aportado una obra seria a nuestra dramática en las últimas décadas.

Hemos dejado anotados a quienes como Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum y Armando Discépolo han ido sustanciando etapas anteriores; pero se hace difícil y riesgoso aplicar el método en tiempos más cercanos por carecerse de la perspectiva imprescindible.

Empero, es necesario recordar al pasar algunos nombres. César Tiempo, por piezas singulares como *Pan Criollo* y *El teatro soy yo;* Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, quienes entre creaciones de muy relativa importancia, componen *Así es la vida,* que tuviera tan grata celebración popular; Juan Oscar Ponferrada se impone con *El Carnaval del diablo,* tragicomedia en donde se conjugan el mito y la realidad en plena fiesta campesina; Alberto de Zavalía singulariza su labor con *El límite,* y la enriquece con dos pastorelas como *El lecho de hojas* y *La cama de oro;* José María Monner Sans y Román Gómez Masía

producen, en colaboración, *Islas Orcadas* y, bajo la sola responsabilidad del segundo, llega *El señor Dios no está en casa,* farsa de notable factura y agudo sentido social; Conrado Nalé Roxlo particulariza su tarea dramática con *La cola de la sirena;* Leopoldo Marechal ofrece *Antígona Vélez,* y una pieza muy curiosa con *La batalla de José Luna;* Antonio Pagés Larraya facilita, con *Santos Vega el payador,* una nueva versión del deambular y la muerte del legendario rapsoda de la pampa. Habría muchos nombres más, y numerosos títulos para inscribir, pero baste lo señalado, por el momento, como un índice esquemático empeñado en resumir realizaciones de nuestra dramática más sobresaliente de años buenos inmediatos.

Los nuevos núcleos

Al empezar en Buenos Aires la desintegración del movimiento de teatros independientes, fueron surgiendo núcleos escénicos que aunaban el concepto profesional con las inquietudes por un teatro de jerarquía que se expresase con independencia. Por lo menos, sin las presiones del empresario, ni las exigencias del divo.

Rubros muy importantes quedaron, asimismo, en el camino, como el Teatro de la Luna, una de las primeras cooperativas formadas con elementos valiosos del campo profesional y de la escena libre y, ya más cerca, Gente de Teatro Asociada, de labor tan significativa, y Grupo del Sur, de actuación descollante en el Teatro San Telmo, hasta que la sala fuera destruida por un incendio.

Mientras esto ocurría, también iban desapareciendo conjuntos de larga trayectoria y firme batallar dentro del movimiento independiente. Entre otros, el Teatro Popular Fray Mocho, el Teatro de los Independientes y Nuevo Teatro. Dolorosos ejemplos de situaciones insostenibles por razones de distinta índole (imperando el problema económico, nunca resuelto), a las que se llegara a cierta altura del desarrollo del movimiento de teatros libres.

Acumulando experiencias, aunque con orientación y espíritu propios, hace algunos años se formó el ya muy celebrado grupo Gente de Teatro, bajo la dirección de David Stivel y, más recientemente, se integró la Compañía Buenos Aires, dirigida por Sergio Renán. Uno y otro núcleo, sobresalen, netamente, por la inquietud renovadora y la calidad de los montajes. En lo que al autor nacional se refiere, en la temporada 1971, Gente de Teatro presentó *Morir en familia,* obra inicial de Jorge García Alonso, en una versión excelente.

Los autores nacionales no han dejado de figurar, felizmente, en las carteleras de los distintos tipos de organización escénica practicados en los últimos años.

En rápida reseña pueden señalarse las presencias siempre relevantes de Alberto Rodríguez Muñoz, Julio Imbert, Oscar Viale, María Luisa Rubertino, Velia Malchiodi Piñero, Néstor Kraly, David

Cureses, J. Pérez Carmona, Rodolfo Walsh, Pedro G. Orgambide, Roberto Nicolás Medina, Agustín Pérez Pardella y Francisco Urondo. La nómina es muy extensa y variada. Nuestro teatro posee un panorama riquísimo en donde tienen cabida y se expresan las modalidades y los géneros más diversos. Desde la sátira de José de Thomas sobre la televisión (*El televisor*), pasando por aspectos de un hondo conflicto racial y generacional, aportado por Germán Rozenmacher (*Réquiem para un viernes a la noche*); la actualización del sainete por Enrique Wernicke (*Sainetes contemporáneos*); la problematización de nuestra realidad alcanzada por Juan Carlos Gené (*Se acabó la diversión*) y, en otro tono, por Juan Carlos Silvain (*Tres días con gerente*); la dramatización de una recia figura poética por Abelardo Castillo (*Israfel*); hasta conformar nuevas estructuras, con desenfado y talento, como lo hacen Eduardo Pavlovsky (*La cacería, La mueca*), y Mario Trejo (*Libertad y otras intoxicaciones*).

Además de los autores nombrados con forzada síntesis, en la actual dramática nacional se destacan las obras, cada cual en procura de bien determinados alcances, de Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, Roberto M. Cossa, Sergio De Cecco, Carlos Somigliana, Julio Mauricio, Griselda Gambaro y Ricardo Talesnik.

Carlos Gorostiza, a quien se debe un auténtico hito de la escena libre, *El puente*, cumple una trayectoria sobresaliente en nuestro teatro (en su doble carácter de autor y director), asienta su bien ganado

prestigio con *El pan de la locura* y pone en evidencia su viva preocupación por la desasosegada dramática de estos días con *El lugar*. Ricardo Halac se inicia con *Soledad para cuatro* e impone el reflejo de nuestro contorno mediante fuertes pinceladas realistas. Roberto M. Cossa respaldó tal actitud con *Nuestro fin de semana* y *La pata de la sota*. Sergio De Cecco presentó con *El reñidero* la traslación feliz de la Electra clásica a un suburbio porteño de principio de siglo. Carlos Somigliana testimonió con elocuencia en *Amarillo* la lucha permanente del hombre por la justicia y la libertad. Griselda Gambaro irrumpió con un teatro de gran sugestión (*El desatino, Las paredes*), y ofreció su mejor obra, hasta ahora, con *El campo*, por su estructura y su concepto trascendente; Julio Mauricio demuestra su penetración y cabal dominio escénico con *La valija*, una pieza ejemplar, y confirma su inquietud humana con *En la mentira*. Ricardo Talesnik, finalmente, ofrece con *La fiaca*, situaciones burlescas e incisivas que obtuvieron gran resonancia no sólo en los escenarios nacionales, y confirmó sus cualidades de comediógrafo moderno con *Cien veces no debo*.

La oleada más reciente

La última oleada autoral ha dejado sobre nuestros escenarios varios nombres nuevos y promisorios. Cabe subrayar los de Guillermo Gentile, quien ha ofrecido, con *Hablemos a calzón quitado*, una obra

conceptuosa y de sorprendente atracción, y Ricardo Monti (*Una noche con el Señor Magnus & Hijos*), que aparece como un autor joven sumamente ambicioso por el simbolismo agresivo de sus proposiciones.

Varios de los textos del teatro de formulación más reciente poseen una bien definida actitud política. *El avión negro*, pieza escrita en colaboración por Roberto M. Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher y Ricardo Talesnik es, hasta el momento, la más representativa del género; pero es oportuno añadir otras, como *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto, y *¡Chau, papá!*, de Alberto Adellach, que también abordan resueltamente la temática política, aunque con fortuna bastante desigual.

Buenos Aires, 1971

ANEXO 1

EL TEATRO INDEPENDIENTE

Podría asegurarse que todo parte del grupo de intelectuales y artistas plásticos "de Boedo". El rótulo calificaba a quienes se reunían en una redacción de dicha calleja del sur de Buenos Aires que, por extensión, daba denominación popular a una barriada obrera típica. Promediaban los años veinte, y el grupo lo integraban poetas, narradores –Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta– y pintores –Guillermo Facio Hebécquer, Abraham Vigo–, con una rebeldía que los enfervorizaba al adherir y pregonar la revolución social que hacía pocos años había triunfado en una cuarta parte del globo.

Los "de Boedo" tenían algunos encontronazos –puramente literarios, pero con trasfondo político-sociológico– con los componentes de otro grupo, llamado "de Florida" por reunirse, a su vez, en un local de dicha calle, una de las más elegantes del centro de la ciudad porteña. En el último grupo, las figuras principales eran Eduardo González Lanuza, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges y Evar Méndez. También se sentían "revolucionarios", pero en estética, y se ajustaban a las pautas de un inconformis-

mo formal que se desvanecía en la levedad de los contenidos y sustancias. Mientras Dostoievski, Tolstoi, Gorki y Andréiev, entreverados con los ideólogos del anarquismo, aparecían como los padres-guías de los "de Boedo", los "de Florida", al decir de quien los estudiara (Carlos Mastronardi), denotaban las influencias de "los primeros poemas de Morand, las admirables alucinaciones de Max Jacobs, las oscuras y audaces imágenes de Revery y las aceradas fantasías de Cocteau".

A los "de Florida" no les interesaba demasiado el teatro. A lo sumo, alguien entre ellos hablaba de la imposibilidad local, por entonces, de contar con un "teatro de arte" como los que funcionaban en algunas capitales importantes de Europa. Los "de Boedo", por el contrario, se consideraban militantes activos de una literatura y un arte –de una cultura– con raíces y ecos sociales por sus estructuras y sus contenidos rebeldes. ¿Cómo, pues, no habría de interesarles el teatro, arte comunitario por excelencia? Consecuentemente, no habrá de parecer extraño que al intentarse en Buenos Aires un teatro con jerarquía destinado a públicos populares, se hallaran en primer plano los escritores y artistas plásticos del "grupo de Boedo".

El núcleo más remoto al respecto es Teatro Libre, que parte de 1927. Un año antes, Octavio Palazzolo, crítico teatral del diario socialista "La Vanguardia", de Buenos Aires, era director de una compañía profesional que se presentaba en una de las salas de la urbe, animando un repertorio dramático de calidad. Al no quedar satisfecha la empresa con los resultados económicos de lo que había entrevisto como un negocio, exigió al director que se eligiesen obras más de acuerdo con el escaso nivel que, a su juicio, dominaba el medio. Palazzolo no aceptó la exigencia, renunció a su puesto, y dio a la publicidad una nota en la que puntualizaba los motivos de su resolución: "Proseguir mis actividades en el teatro –decía–, aceptando una *situación poco independiente*, implicaba someterse a una claudicación vergonzosa y agotar un caudal de energías en una labor estéril". El subrayado me pertenece para destacar lo que, por primera vez en nuestra escena, se denunciaba como un intento que dañaba gravemente la "independencia" artística considerada indispensable.

El término independiente, como otros semejantes que acompañaban a la palabra teatro –"teatro libre", "teatro de arte", etc.– desde fines de la centuria anterior, particularizaban las carteleras de los escenarios europeos de vanguardia. Aunque importa señalar que, sin descartarse por entero las influencias de tales elencos, las motivaciones eran otras y respondían a razones e incitaciones enteramente propias y referidas al contorno.

El caso es que en 1927 Palazzolo se reunió con los nombrados Castelnuovo, Yunque, Barletta, Facio Hebécquer y Vigo (todos del "grupo de Boedo"), más el actor Héctor Ugazio, y suscribieron una "Declaración de Principios de Teatro Libre", en la que se

exponía: "Aspiramos a crear un teatro de arte, donde el teatro que se cultiva no es artístico; queremos realizar un movimiento de avanzada, donde todo se caracteriza por el retroceso".

Álvaro Yunque expresaba ese mismo año, aludiendo a Teatro Libre; "En Buenos Aires ya existe una cultura media que hace lo posible la subsistencia de un teatro que esté sobre la angurria del empresario, la vanidad de la actriz, la ignorancia del actor y la chatura del público burgués".

Teatro Libre comenzó los ensayos pero muy pronto, al retirarse Palazzolo de la dirección por desavenencias internas, sus compañeros, sin abandonar la idea de lo proyectado, resolvieron crear el Teatro Experimental de Arte, cuyas siglas –TEA– servían para acentuar los propósitos de rebeldía y alumbramiento (con decidido espíritu prometeico) que los animaba.

TEA logró llevar a escena *En nombre de Cristo*, obra antibélica de Castelnuovo, sobre escenografía de Facio Hebécquer, y anunciaba como novedad inmediata *Odio*, drama pasional de Barletta, con decorados de Vigo. Pero TEA se disolvió antes de llegar al segundo estreno.

Tanto en Teatro Libre como en TEA, Leónidas Barletta fue uno de los participantes más entusiastas. Al desaparecer el último núcleo, se acercó a otro equipo escénico experimental, El Tábano (por la sentencia socrática, seguramente) y, cuando al poco tiempo quedó también disuelto, con sus intérpretes

principales Barletta fundó, bien a fines de 1930, el Teatro del Pueblo.

Hasta entonces, poeta y narrador (con amagos de dramaturgo), pero siempre inquietado por las posibilidades de una escena libre y popular con auténticos valores artísticos y resonancias sociales, Leónidas Barletta se convirtió en el orientador, director y animador infatigable del Teatro del Pueblo. Era el comienzo.

Tras cuatro décadas de actividad fervorosa y desbordante –por ello no siempre equilibrada– que logró el cambio sustancial y la superación en todos los planos que requería la escena nacional al concluir los años veinte, el movimiento de teatros independientes cerró su ciclo en 1970, al caer el telón, definitivamente, sobre el escenario construido e inaugurado no hacía aún un lustro por el conjunto de Nuevo Teatro en plena calle Corrientes. Aproximadamente, claro, pues no existen cortes rotundos ni fechas precisas por completo.

Nuevo Teatro era el último bastión independiente con antigua y ejemplar trayectoria que por entonces actuaba en Buenos Aires. Insisto en el marco de la Capital Federal porque en el interior de la Argentina el aliento romántico de la "escena libre" primitiva sigue en vigencia hasta nuestros días. Ello se manifiesta mediante la pasión de grupos teatrales que continúan bregando con espíritu renovador y con responsabilidad, pero sin las retribuciones económicas que permitan a sus elementos vivir de su

trabajo artístico. Situación que, ya en el ámbito capitalino llevó, a partir de los años sesenta, a un callejón sin salida, y a la desintegración consiguiente del movimiento. Se hacía necesario superar concepciones sectarias, sin ceder en las propuestas raigales para adoptar estructuras más de acuerdo con las nuevas épocas que se vivían. Lo que se fue consiguiendo.

Si bien en los comienzos se llegó a establecer –equivocadamente, por cierto– que todo artista de nuestra escena que vivía de "su arte" era un intérprete del "teatro comercial", burdamente englobado, pronto se entendió que, como en toda dedicación, existían los profesionales responsables y los mercachifles. Aún más, se descubrió, no sin asombro, que los intérpretes y directores de la dramática universal de mayor significación eran profesionales en el sentido más profundo del vocablo. Como lo aseveró alguna vez el maestro uruguayo Atahualpa del Cioppo, se es profesional por "profesar", por comprometerse y entregarse en cuerpo y alma a algo; en este caso, al teatro.

Superando prejuicios iniciales –y no resultó fácil– de que sobre el escenario sólo debía trabajarse "por amor al arte", y ganarse el sustento con otro quehacer colateral que, por lo común, llegaba a ser absorbente y destructor de ansias y energías, los integrantes de los conjuntos independientes empezaron a sentir la necesidad de "vivir de su arte". Comprendieron, por fin, que las tres banderas fundamentales de su "independencia" se referían al "empresario", al que sólo preocupaba el rendimiento de la taquilla (a costa del más elemental buen gusto); al "capocómico" o la "diva" de turno, que hacían el juego al empresario (si ellos mismos no lo eran) para el propio beneficio económico y lejos de la menor intencionalidad artística y, finalmente, el empeño de orientar a un público masivo al que se despistaba y maleducaba a conciencia con los espectáculos rutinarios y mediocres al uso.

A muchos intérpretes y directores "independientes" les preocupaba, cada vez con mayor intensidad, el deseo de asumirse y comportarse como tales y procuraban abandonar las obligaciones ajenas a sus vocaciones, para dedicarse por entero al teatro, que exigía tiempo y una especial capacitación. El propósito existió en varios grupos. Por ejemplo, en el Teatro Popular Fray Mocho, en el Teatro de la Luna, en el Grupo del Sur y en Nuevo Teatro. Pero la tarea, no siempre bien planteada ni encauzada, se hacía sumamente difícil. Más aún entre los conflictos de índole diversa que alteraban el desarrollo normal del país con el correr de los años.

El teatro independiente capitalino se agotó en sí mismo –en su aspecto meramente administrativo–, al no encontrar la salida económica, retributiva, que los integrantes precisaban para convertirse en verdaderos profesionales (de "profesar"), sin arriar ninguna de las banderas que enarbolaba el movimiento.

La lucha y la experiencia no han sido vanas, por supuesto. Los conceptos más profundos y primor-

diales del teatro independiente fueron penetrando en el medio y hallando un respaldo cada vez más amplio, hasta constituir no solamente la faz de avanzada de nuestra escena sino, a la vez, ser la actitud esencial de propuestas que, a través de las etapas, aparecen como una de las características más sobresalientes del teatro argentino actual.

L. O. (1988)

ANEXO 2

EL ANTIHÉROE EN LA DRAMÁTICA NACIONAL DE LOS AÑOS 60

La mitología griega enseña que sus "héroes" eran seres nacidos de un dios y de una mortal, o a la inversa, como también ocurría. Se trataba de individualidades que poseían siempre un rango social elevado y, obligadamente, legendario y mítico. Patrice Pavis señala, al respecto que "sus acciones debían ser ejemplares y su destino se presentaba libremente elegido".

Las cualidades y la caracterización de los "héroes" van cambiando con el transcurso de los ciclos sociales, tanto en lo formal como en lo sustantivo y trascendente. Friedrich Dürrenmatt expresa: "En Shakespeare no aparece jamás un rey cómico; en su época, si bien podía presentarse a un monarca monstruoso y sangriento (supongo que el notable autor suizo-alemán pensaba en Ricardo III), no podía presentárselo nunca como un necio". El mismo Dürrenmatt facilita la continuidad del pasaje cuando asevera: "Al introducir Lessing y Schiller la tragedia burguesa, el público se ve a sí mismo como héroe doliente en el escenario". En Francia, Alejandro Du-

mas, hijo, estrena *La dama de las camelias*, y la cortesana de lujo Margarita Gauthier posee firmes trazos realistas –es decir, fácilmente identificables en el medio–, aunque los aliente y conmueva un advertible soplo romántico. Por los resquicios del tratamiento realista se van filtrando, con levedad, los elementos que, un siglo después, corresponderán e irán detallando al antihéroe y a la antiheroína.

Las acciones del héroe clásico debían ser ejemplares y cumplirse un destino libremente elegido. "Desde fines del siglo XIX, y claramente en el teatro contemporáneo –apunta Pavis– el héroe solo existe en los rasgos de su contrario irónico y grotesco: el antihéroe". Explica: "Todos los valores enfatizados por el héroe clásico caen en descrédito e incluso se hacen sospechosos, y entonces el antihéroe aparece como la única alternativa para describir las decisiones humanas". El antihéroe llega y se define por contraste. Al alterarse los planos, no siempre se destacan acciones ejemplares y, en lugar de cumplirse un destino "libremente elegido", pueden quedar en evidencia las frustraciones, los fracasos, las desazones que viven y padecen los mortales presionados cada vez con mayor intensidad por circunstancias personales, del medio cotidiano, económico-sociales, etc.

Al cambiarse la tabla de valores (morales, político-sociales, de jerarquía, de relación), se resquebrajan las antiguas graduaciones consagradas, y las nuevas figuraciones necesitan ser reacondiciona-

das. Después del mítico Prometeo se inserta el terrenal Espartaco (que concreta una alegoría referencial y crítica) y, a pesar de que otros sean sus alcances, se abre paso el no menos carnal Mengo de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en quien encuentra su representación el héroe de extracción popular, por lo común anónimo.

Ya en nuestro tiempo, el antihéroe asoma en el desdichado Yank de *El mono velludo* de Eugenio O'Neill; se va conformando con el cajero que huye en *De la mañana a la medianoche* de Káiser; con el Jimmy, áspero y pleno de resentimientos, de *Recordando con ira* de Osborne; y, cada vez más cerca, con el desprevenido viajante de comercio de *El desperfecto*, del nombrado Dürrenmatt.

Numerosos antihéroes vitalizan la dramática universal más notable, pero ninguna ha sido capaz de exponer las angustias y mostrar el desamparo en que vive, como el Willy Loman de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. Loman es el antihéroe por antonomasia de la sociedad capitalista de nuestra época, y aporta con los también desesperados Vladimiro y Estragón, de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett –aunque sea otra la dimensión–, las señales más valiosas que va dejando grabadas, como hitos clamantes, la dramática universal en lo que va del siglo.

Con las bombas atómicas lanzadas sobre los indefensos habitantes civiles de Hiroshima y Nagasaki se cierra un período extenso y caudaloso de la historia de la humanidad –tal vez la llamada era

"Cristiana"–, y con sus inconsciencias e irresponsabilidades, desmanes horrendos y masacres pavorosos, se inicia una nueva etapa con destino muy incierto. En consecuencia se acentúa, como constante, la presencia del antihéroe sobre los escenarios de todo el mundo. El desaliento de Willy Loman alcanza su crisis cuando descubre que vale más muerto que vivo, porque carece de raíces. "No tengo nada plantado", dice con angustia. Por nuestro don Bernardo Canal Feijóo sabemos –lo advierte en *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón*– que "el hombre sólo defiende sus raíces". Ellas son las que, bien hundidas, se aferran a la tierra y le hacen sentir partícipe en la tarea comunitaria con sus semejantes. Sin ellas –sin raíces– el individuo será llevado y traído violentamente por los huracanes (propios y ajenos), hasta ser destrozado.

Los héroes y antihéroes pertenecen y responden por entero al tiempo que los nutre y condiciona. Se explican desde él de manera particular y si se mantienen a través de las épocas, y si reaparecen con vigencia total o alegórica es porque, a pesar de los cambios sociales que puedan haberse operado, los conflictos rebrotan y persisten en lo más hondo de la condición humana. "El artista es hijo de su tiempo", asegura Schiller, y sostiene que existe tal integración que no sólo vive intensamente su época sino que, además, ésta penetra en él y lo conforma y define. Al antihéroe se le sorprende desnudo y procurando cubrir –consciente o inconscientemente– los desgarrones de su cuerpo, sin poder lograrlo. Es un ser desvalido que, al asumirse queda sin fuerzas y sin ánimo para seguir luchando, y se abandona o se entrega a una muerte con significantes diversos, pero igualmente dolorosos. Porque el antihéroe dispone de varias máscaras –la trágica, la dramática, la tragicómica o grotesca–, y no siempre se trata de muertes físicas contundentes, reales, sino de largas agonías.

En la etapa más reciente de nuestro pasado teatral –que parte de principios de siglo– ya se posee un antihéroe de recia envergadura clásica: el don Zoilo de *Barranca abajo*, del uruguayo Florencio Sánchez. Al que fuera muy respetado vecino del lugar, don Zoilo Carabajal, se le ha ido despojando con pleitos judiciales, de todo lo que le pertenecía por herencia y trabajo –campos, majadas, "hasta de la honra, ¡canejo!"– y lo vemos sin nada y muy aporreado por propios y ajenos.

Por los años 20 irrumpen en nuestra escena algunos antihéroes singulares. Los de mayor intensidad dramática provienen del "grotesco criollo" que crea y encauza como especie Armando Discépolo. Stéfano es el antihéroe fundamental de la creación discepoliana, y responde por entero a una época y a un medio perfectamente determinados. Stéfano, que da título a la pieza que se estrena en 1928, es un inmigrante que ha llegado joven de la Italia meridional "del Nápoli lontano", con los anhelos briosos de demostrar que es un gran músico, y componer una

ópera famosa como las de Verdi, su amado maestro en arte. Pero va aplastando sus altos sueños y malgastando su talento con lo que debe ganar día a día, para mantener a los suyos. Hasta que descubre su frustración: "El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse en un pan... e me lo he comido". Y ya sin sostenes, cae y se deja morir.

En la cuarta década de nuestra escena sobresalen otros personajes igualmente desdichados: Sofía, la sirvienta de *300 millones*, y Saverio, de *Saverio el cruel*, ambas obras de Roberto Arlt, que se conocen en 1932 y 1936, respectivamente. Dichos seres procuran escapar del ahogo en que viven, a fuerza de imaginación, aunque la realidad se encargará de cortar de raíz toda la posibilidad de soñar con los ojos abiertos.

En los años 50 es preciso registrar al acorralado Elías Belúver de *Una libra de carne*, de Agustín Cuzzani. Belúver es un antihéroe de lo cotidiano –lo conyugal es sólo un aspecto– al que vemos padecer en silencio a lo largo de toda la obra, y cuando se le corta la libra de carne, de estirpe shakespereana, para pagar con ella la deuda contraída con el prestamista, de su cuerpo no brota ni una sola gota de sangre. Con lo que se llega a la situación límite que persigue el autor.

Si bien otros son los ámbitos y las circunstancias que se reflejan y enjuician, bien a fines de los años 50 (1959) sube a escena Calderón, el obrero santiagueño de *El jardín del infierno*, de Osvaldo Dragún.

Es un esbozo de antihéroe de la clase más desamparada, que no se compone actoralmente por razones de tiempo teatral. Calderón ha arribado de su provincia con ansias de trabajo para escapar a la miseria de sus pagos, y se ve recluido en una de las villas miserias que, por la época, circundan la urbe capitalina. Se encuentra muy caído y desanimado, y Bernárdez, su compañero de infortunio, se burla de él: dice que la culpa la tiene el vino. Calderón replica, muy angustiado: "Es la tristeza, Bernárdez, es la tristeza. Me engañaron. Me dijeron q'iba a conocer Güenos Aires y conocí la tristeza. Para eso me quedaba con la tristeza e'Santiago. Era más cerca". Y aunque no lo añade: porque la sentía más propia.

En lo que concierne a los años 60 se requiere una breve introducción que ayude a comprender mejor la etapa.

La década se inicia con un presidente constitucional, que pronto es destituido por un golpe militar. Se vive luego un corto lapso dentro de la legalidad que consagra la Constitución republicana, hasta que las fuerzas armadas vuelven a tomar el gobierno y el poder total. Son frecuentes los enfrentamientos dentro del mismo campo militar, mientras el país, muy dañado, retrocede, se disloca y el clima se enturbia y enrarece, hasta llevar a la desorientación y el desánimo a muchos ciudadanos que, desde la mentalidad en la que se les ha ido condicionando las ideas, creen vivir embretados en un "callejón sin salida". La clase obrera está siendo desarticulada y neu-

tralizada –así se desea y se procura, por lo menos–, y la mira gobernante parece dirigida muy especialmente a una clase media de espectro amplio, a la que se teme, y no en vano. Se trata de una mayoría de mucho peso, compuesta por empleados, comerciantes, profesionales, profesores, estudiantes, etc. Se requiere conformidad y sumisión, y nada más inquietante y peligroso que la amenaza de querer pensar y actuar en libertad. Se produce la tristemente célebre "noche de los bastones largos", en la que en forma feroz e indiscriminada se apalea a estudiantes y profesores y, como una de las reacciones socio-políticas que se originan por entonces, figura lo que, por haberse producido en la ciudad de Córdoba, ha quedado denominada en nuestra historia más reciente, como El Cordobazo.

Por ubicación social y por idiosincrasia de nuestros autores más representativos, la mentada clase media es la que, con sus desazones y conflictos cotidianos, llega con mayor insistencia a escena a lo largo de la etapa. Roberto Cossa (foto 34) ampliaba y particularizaba lo ya enunciado por Schiller. Decía Cossa: "Me siento muy vinculado a la realidad inmediata". Insistía: "Es una cuestión de sensibilidad: no puedo vivir marginado de lo que está sucediendo". Esto ayudará a comprender algunas insistencias que se observan en nuestra dramática de esos años.

No sólo los autores que se inician en la década se encargarán de dar testimonios de las "razones de

época" que los incitaban. Creadores de etapas anteriores entregan a su vez, piezas que se explican al situarlas en el tiempo. Carlos Gorostiza, que estrena *El puente*, su primera obra, en 1949, en los años 60 presenta *Los prójimos*, en donde José y Pedro son pequeños antihéroes de lo cotidiano, colmados de temores ante un contorno que los desorienta y perturba hasta deshumanizarlos. En esos años, asoma también, el Jorge de *Y nos dijeron que éramos inmortales*, de Osvaldo Dragún, que cuestiona desde su juventud, al mundo en crisis de los mayores. Al mismo Dragún pertenecen los agonistas de dos de sus tan celebradas *Historias para ser contadas*; el vendedor callejero de *Historia de un flemón*, y el protagonista de *Historia del hombre que se convirtió en perro*.

En lo que se refiere a las producciones de los autores que se inician y se afirman en los años 60, podrían condensarse en dos vertientes mayores y una intermedia, o tercer cauce.

La primera línea que se destaca es la neo-realista que, de alguna manera, se ajusta y respeta las estructuras escénicas convencionales. La segunda línea mayor es la considerada de ruptura, con los esquemas dramáticos imperantes, con sus experimentaciones dentro de la llamada "vanguardia" y del denominado "absurdo". La intermedia o tercera línea, es la que, desde un neo-realismo con personajes tragicómicos, y por ello con capacidad e intencionalidad grotescas, propone y desarrolla conflictos que bordean, y hasta presentan decididamente, las ca-

racterizaciones anticonvencionales del aludido "absurdo".

Soledad para cuatro, de Ricardo Halac se estrena en 1961 y abre la brecha neo-realista sobre la base de un enfoque ajustado y crítico no abandonado del todo nunca por nuestra dramática más propia y con mayor permanencia. Se observa allí el clima de desorientación y desencanto que domina la etapa y daña muy malamente a los dos personajes juveniles y perturba peligrosamente a los otros dos mayores. Son los cuatro seres encargados de trasladar la sensación de soledad.

En el Raúl de *Nuestro fin de semana,* de Roberto Cossa, que se conoce en 1964, aparece el ser muy confundido que se está sintiendo cada vez más desplazado de su ámbito y, en el abatimiento que lo consume, no logra reubicarse para seguir luchando. Los trazos del antihéroe se encuentran definidos con mayor cuidado y absoluta precisión en el protagonista de *Los días de Julián Bisbal,* del mismo Cossa. Lo grotesco como personaje y como situaciones van detallando –a veces con risueño humor dramático– las angustias tremendas de ese Julián Bisbal que se descubre perdido entre la maraña de sus pobres sueños de vuelo corto y, la dura realidad que lo cerca sin descanso y no le deja reponerse. En 1967, Cossa ofrece *La pata de la sota,* en donde José, el jefe de un hogar que se desmorona, no atina a dar con las razones de lo que le sucede. Ya por el final llega a preguntarse en qué se habrá equivocado en su vida, lo

que puede equivaler a la toma de conciencia que lleve a una comprensión, si ella existiera, desde una mentalidad de clase media típica que está siendo muy maltratada, en procura de quitarle las fuerzas, que ignora poseer, y evitar así reacciones.

Los propósitos y los esfuerzos para enfrentar contenidos que se estiman caducos y quebrar formulaciones escénicas que se consideran superadas, son permanentes en todos los desarrollos teatrales, desde sus orígenes. Por eso cada época posee la vanguardia que permanece o se agota en sí misma, según el talento de los autores. De cualquier manera, los empeños sirven siempre para activar los cambios que se hacen necesarios.

A partir de los años 50 se incorporó a la escena universal un núcleo de autores que, con su disconformismo más pleno se proponía transformarla. No se trataba de algo simplemente estructural –aunque es lo que trascendía más directamente–, sino de llevar a escena las hondas desazones que palpitaban en ellos y perturbaban la época.

Los intentos para quebrar situaciones escénicas aceptadas como normales, se descubren ya en Aristófanes, y mucho más cerca, en *Peer Gynt,* de Ibsen, se observa una escena de antología. Puede seguir pensándose en las audacias patafísicas del *Ubú rey,* de Jarry, un hito en la materia, y, de manera más alucinante y desenfadada aún, en el Apollinaire de *Les mamelles de Tiresias.* Todo esto va sirviendo como antecedente –igual que la acuciante narrativa kaf-

kiana– ante el nuevo punto de partida que se ubica al comenzar la sexta década. El escándalo que en 1950 se origina en París con *La cantante calva*, descubre a Ionesco, autor hasta entonces desconocido, e inicia un movimiento de individualidades en las que participan sin mezclarse ni confundirse nunca, el nombrado Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Georges Scheadé y Jean Genet, entre los creadores que más trascienden e influyen en las nuevas formas de hacer teatro, o antiteatro, como también se lo designa. Por lo común, se trata de un "absurdo" escénico colmado de tormentos, desesperaciones metafísicas, de rebeldías sociales de variado tono. Margot Berthol habla del "grotesco de la inutilidad" que resulta más desesperanzado aún que el "vivir para la nada" del existencialismo sartreano. Ese vivir absurdo que con estructuras dramáticas convencionales cuenta con una pieza clave: *El malentendido* de Albert Camus.

Pero las nuevas creaciones no sólo ahondan en los conceptos más penetrantes del contradictorio vivir del ser humano, sino que paralelamente, lo lleva a escena con un capricho y un disloque que logran el "absurdo" integral. En *Las sillas*, de Ionesco, un sordomudo es el encargado de lanzar al mundo un mensaje imposible de salvación, y Beckett, en su pieza esencial *Esperando a Godot*, coloca a dos desarrapados payasescos, aferrados a una espera eterna e inútil.

En la segunda línea mayor de nuestra escena de los años 60 –la de ruptura–, sobresale nítidamente

Emma, la antiheroína de *El campo*, de Griselda Gambaro (foto 35), que se estrena en 1968. En un primer momento, la temática puede parecer ajena y alejada –por los datos exteriores que se reciben–, más de inmediato se comprende que la obra nos pertenece por entero y muy profundamente, y es una de las más entrañables y representativas de la década. Emma es un pobre ser indefenso, martirizado cruelmente –en cuerpo y espíritu– hasta la desesperación y el aniquilamiento. El personaje puede llegar de otras fronteras –como incitación–, pero cuenta una historia de terror que nos atañe. Ahora lo sabemos mejor que nunca. Emma recorre un calvario distinto al de Sofía, la sirvienta de *300 millones* de Arlt, porque otro es el tiempo, pero ambas antiheroínas coinciden en el mismo desamparo de sus sueños hechos añicos, en la misma tragedia de sus vidas.

En la línea intermedia se descubren situaciones del neo-realismo convencional imperante utilizándose máscaras del "absurdo" teatral que lògran quebraduras formales y acentúan los rasgos grotescos en personajes y situaciones.

El Cholo de *Un velorio out*, esquicio muy sabroso de *El grito pelado*, de Oscar Viale, posee las cualidades del antihéroe barrial de extracción porteña, y el Soldado de *La granada*, de Rodolfo Walsh, pone en descubierto el desamparo en el que vive y se desazona un joven conscripto durante unas maniobras militares, que por una falla mecánica se ha convertido en un explosivo andante y ha debido colocárse-

le una campana de alarma que señale el peligro para que nadie se le acerque.

En la década son numerosos los antihéroes que llegan a escena, pero sobresalen, dentro de la especie, el Néstor de *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik, y el Osvaldo de *La valija* (1968), de Julio Mauricio.

El Néstor de *La fiaca*, de Talesnik, es una máscara tragicómica del "nuevo grotesco". Ateniéndose a la mentalidad y a la circunstancia que lo genera e impulsa a obrar de una manera insólita, no podrá ir más allá de lo momentáneo y personal. Así es que, quien se perfilaba como héroe de una rebelión oficinesca, concluye en ridículo antihéroe. Si se profundiza un poco, se advertirá que, entre el juego pintoresco y gracioso de la anécdota, queda en descubierto la debilidad de una empresa comercial, supuestamente poderosa, ante la ingenua decisión de un empleado de baja categoría que un día siente "fiaca" y no va a ocupar su puesto. Hasta que se lo cerca por hambre y su actitud es dominada por completo, cuando uno de los directivos llega a la casa del sublevado, le ofrece medio sandwich, –que Néstor devora–, y le advierte que la otra mitad la encontrará sobre el escritorio de la oficina. Entonces se ve a Néstor salir de escena "vencido, desolado", ante la desilusión de su amigo Peralta quien, como los demás compañeros de trabajo, lo consideraban ya un líder, capaz de luchar por sus reivindicaciones laborales. Pero Néstor carece de claridad y de nervio, y muy presionado por un medio al que no llega a comprender y por lo

tanto no domina, sólo es un antihéroe de los que abundan en nuestra dramática de los años 60.

A Osvaldo, de *La valija*, de Mauricio, se lo encuentra en medio de la rutina, tanto en lo que concierne a su vida privada como a sus funciones de oscuro oficinista. Le fastidia el jefe y reacciona ante el medio que lo oprime, pero nada hace de su parte para superarlo o escapar del agobio. Ni se lo plantea, que es lo más grave, hasta que se produce el hecho que servirá como precipitante. Importa mucho que el autor no se empeñe en salvar a toda costa la mediocridad de sus personajes –a la vera de Osvaldo se halla Luisa, su mujer, que presenta características similares–, sino que les vaya facilitando elementos de juicio para que ellos sean capaces, por sí mismos, de descubrir lo que deben hacer para salir del encierro en el que de pronto se han encontrado. Osvaldo se confunde cada vez más, hasta que intuye, pues aún no lo comprende del todo, que para hacer su propia revolución, deberá ser otro hombre del que pueda esperarse un comportamiento distinto. Luisa y Osvaldo son personajes tragicómicos, aunque en el hombre se acentúen más los detalles y resulten más dominantes y eficaces.

El Galileo Galilei brechtiano corrige a su discípulo Andrea, cuando este proclama la necesidad del héroe: "desgraciada la tierra que necesita héroes", le dice. Yo voy a cerrar mi exposición parafraseando al personaje del gran autor alemán: Desgraciado el país en el que aparecen –como constantes

reveladoras– desdichados antihéroes. Significa que algo anda mal para el ser humano. Es lo que nos pasó en los años 60, y anunciaban temporales mucho más tremendos y cruentos, que se cumplieron con puntualidad.

L. O. (1988)

En el presente Anexo se han seleccionado partes principales de un trabajo más amplio, que data de 1988, titulado *Algunos antihéroes de nuestra dramática de los años 60.* L. O.

Los últimos 25 años (1970-1995)

por Susana Freire

CAPÍTULO XIII

LOS AÑOS 70 - UNA DÉCADA DE REPRESIÓN

Los años setenta iban a marcar un hito dentro de la historia argentina por el desarrollo de los acontecimientos políticos, hechos que afectaron el normal desarrollo de la vida y de las diferentes actividades políticas, sociales, económicas y culturales.

Estaba lejos de la mente de los hombres de la cultura en general, y de los teatristas en particular; que las acciones guerrilleras y la sangrienta represión aplicada por el gobierno militar del llamado Proceso de Reorganización Nacional iban a condenar al teatro a un indisimulado silencio.

Los intelectuales y artistas vieron su rutina infectada por sórdidas amenazas contra la vida y siniestras desapariciones físicas.

Pero, vayamos por parte.

La década se presenta políticamente con un gobierno de facto. Presidía el general Juan Carlos Onganía, quien ocupaba el cargo desde 1966, fecha en que fue destituido el presidente constitucional Arturo Illia.

Desde lo teatral, el inicio de los años setenta, fue una continuación de la década anterior, pero con una variante. Lo que había distinguido a los sesenta, la labor desarrollada por los teatros independientes, se presentó en los años 70 más desarticulado.

También desde el punto de vista temático presentaban algunas variantes. Aparecieron obras que traslucían una fuerte crítica político-social.

Ejemplo de esto fue el estreno de *El avión negro*, el 29 de julio de 1970 en el teatro Regina. Sus autores, cuatro dramaturgos de la misma generación, eran Roberto Cossa (1934), Germán Rozenmacher (1936-1971), Carlos Somigliana (1932-1987) y Ricardo Talesnik (1935).

Si bien para los argentinos de aquella generación el título encierra un claro significado, es conveniente hacer una breve reseña de este momento histórico en especial, porque a partir de aquí la Argentina empezaría a contar otra historia, más dolorosa.

El gobierno de Juan Domingo Perón, después de diez años de permanencia en el poder fue derrocado en 1955 por la Revolución Libertadora, dirigida por el general Eduardo Lonardi. Perón encontró asilo en España y allí permaneció hasta 1973.

Sin embargo, en nuestro país, a pesar de la proscripción que recayó sobre todo el movimiento peronista, se fantaseaba con la idea de que el máximo dirigente iba a volver en un avión negro –referencia que lleva a imaginar una actitud clandestina– para asumir la conducción de la masa obrera y de los socialmente marginados y enfrentar al gobierno de facto.

Esta posibilidad es la base argumental de *El avión negro*, texto que habla de los corazones inflamados de los personajes y desarrolla cantos populares, a cargo de murgueros, que hablan sobre todo de un revanchismo hacia la burguesía y la clase alta.

Estos cuatro autores que ya sobresalían por algunos de sus títulos (Cossa, *Nuestro fin de semana*, *Los días de Julián Bisbal*, *La pata de la sota*; Rozenmacher, *Réquiem para un viernes a la noche*; Somigliana, *Amarillo*, *Amor de ciudad grande*, *La bolsa de agua caliente*, Talesnik, *La fiaca*), manejaron en sus obras un estilo realista, como actitud frente a una sociedad que se veía plagada de desencanto y frustraciones. Y esto es lo que quisieron desarrollar en escena.

El avión negro, casi con un formato de revista escénica política, les permitió la posibilidad de alternar estilos. Estructurada como una sucesión de sketches, la pieza presenta situaciones exacerbadas, que rozan el absurdo con un gran despliegue de humor negro.

Este ejemplo sirve para señalar el comienzo de una sátira política que iba a continuar con *El cordobazo*, una creación colectiva basada sobre textos de Peñarol Méndez (1945), que se refería al alzamiento y revolucionario popular de 1969, especialmente de obreros y estudiantes, ocurrido en la provincia de Córdoba. El resultado de este accionar se traduce en la destrucción de supermercados, en estallidos in-

cendiarios, en el asesinato del dirigente sindical Augusto Vandor, en heridos, muertos y detenidos.

No puede dejar de mencionarse otra obra, también una sucesión de sketches de contenido crítico, que se mantuvo por más de dos años con una auténtica adhesión del público. Se trata de *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile (1942). La pieza intenta mostrar la castración que representa para el individuo la negación de la libertad y la pérdida de los valores y de la dignidad humana. Estos temas son constantes y se pueden apreciar en *La guerra sonríe en primera plana* (1971), *Vení que hablamos de vos* (1972), *Con las alas encogidas* (1983).

En 1971 se conoció *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto (1937), donde aparecen, como personajes, protagonistas reales de la historia argentina. El autor alterna elementos del teatro europeo moderno y del realismo crítico. Posteriormente estrena *Amor, amor o cómo hacer un buen marido en cuatro lecciones* (1974), y *Después del viento* (1989), sobre una temática del hombre del interior.

También de 1971 es *Chau, papá!*, grotesco político de Alberto Adellach (1933). Anteriores a esta pieza Adellach había escrito *Y entonces, qué?* (1970), tomando a la ciudad y al tango como protagonista; *Vení que hay amor y bronca* (1971) *Esa canción es un pájaro lastimado* (1971), también discutidas y polémicas como *Chau, papá!* Basándose en relatos de Rodolfo Walsh, escribe *Historias sin atenuantes* (1972), *Como quien dice Adellach* (1974), *Arena que la vida se llevó*

(1976), *Pájaros blancos sobre calles grises* (1977), *Give me five* (1979), estrenada en Nueva York; *La viña de Naboth* (1979), *Sabina y Lucrecia* (1980), *Hay golpes en la vida* (1983), *Yiyo (por amor a Julia)* (1985).

1971 fue el año para el estreno de *Chúmbale*, de Oscar Viale (1932-1994),obra que refleja la rebeldía de un hombre frente a los condicionamientos esquemáticos que presenta nuestra sociedad. En general, los temas de Viale apuntan a describir al hombre porteño a través de una mirada irónica, sin abandonar su postura crítica. Ese mismo año estrenó *Luna de miel entre veinte*, Le siguieron *Yo?, argentino!* (1976), *Leonor vs. Benedetto* (1978), *Encantada de conocerlo* (1978) y *Convivencia* (1979).

Con la elaboración de una versión libre de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, Rudy Chernicoff y Ángel Ruggiero estrenaron *La gran pelea del siglo* (1971), con directas connotaciones a la realidad local.

Si ya con *Una noche con el Señor Magnus & Hijos* (1970), Ricardo Monti (1944) proponía una crítica interna a la burguesía a través de personajes símbolos, en *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* (foto 36) (1971) vuelve a repetir planteos similares. Se destaca el uso de símbolos dentro de una realidad con salidas falsas y de alegorías, desarrollando una propuesta metafórica. Es el caso de *Marathon* (1980), donde Monti recurre a una maratón de baile para reproducir un esquema de la

sociedad, con sus estratos económicos, que se disputa el premio como sinónimo de vida.

De este autor hay obras posteriores, pero por el cambio de estilo que ofrecen serán tratadas oportunamente.

Francisco Urondo (1930-1976), uno de los intelectuales desaparecido durante el proceso militar, estrenó en 1972 *Archivo general de Indias*, lo que podría definirse como un auto sacramental sobre la Conquista de América Latina por España, que reproduce paródicamente una especie de juicio sumario y desenmascaramiento de falsedades e injusticias sociales, históricas y políticas.

Tampoco faltó en 1972 la producción de Carlos Gorostiza (1920), que presentó *Diálogo de dos sobrevivientes*.

En este mismo año, Osvaldo Dragún (1929) estrenó *Historias con cárcel*, y en 1973, *Pedrito el grande*.

La sátira también es el marco que utiliza Patricio Esteve (1933-1995) para *La gran histeria nacional* (1972), esquema que repite en *Aimez-vous La Pampa?* (1975), *Vivir sin domingo* (1975), en colaboración con Carlos Pais (1934), donde se combina una crítica aguda con humor que adquiere un tono negro. También se vuelca en su producción posterior hacia la cuerda trágica, como lo demuestra *Toda luna es atroz* (1983), donde hay una profunda reflexión sobre la violencia.

Pedro Orgambide (1929) también elige la sátira para expresarse. En 1972 estrenó *Juan Moreira supershow*. La realidad argentina contemporánea aparece desmenuzada y lo hace a través de una propuesta estética que incluye anacronismos, yuxtaposiciones, música, canciones y sobre todo la presencia del mito dentro del imaginario porteño.

El ensayista y narrador David Viñas (1929) iba a incursionar en el teatro después de su primera experiencia de 1957 (*Sara Goldman, mujer de teatro*). Con *Lisandro* (1972) y *Tupac Amaru* (1973) va a comenzar la obra dramática de Viñas, que puede definirse como teatro histórico desde el punto de vista de los personajes reales, pero con un enfoque libre sobre la personalidad íntima de esos seres frente a sus dudas, sus frustraciones y sus fracasos.

Roberto Perinelli (1940) llegó también en esta década a la escena con *Los pies en remojo* (1971), una fábula que rebela una aproximación al absurdo, especie que se manejaba a partir de la influencia de Beckett y Pinter. Posteriormente estrenó *Dúo de flauta y batería* (1977), *El gallo azul* (1978) y *Miembro del jurado* (1979), pieza que ya mostraba la impunidad y el afán de venganza como motores de las acciones.

Julio Mauricio (1919) también hizo su aporte con *La puerta* (1972), *Un despido corriente* (1972) y *Los retratos* (1974), para seguir hablando de la disconformidad y de la inútil búsqueda de la felicidad. También en 1974, Juan Carlos Gené (1928) dio a conocer *El inglés*, un fresco del hombre argentino durante las invasiones inglesas de 1806.

Sergio De Cecco (1931-1986) y Armando Chulak (1927-1975) acapararon en 1975 el éxito con *El*

gran deschave, pieza que muestra el enfrentamiento de un matrimonio que establece una relación apoyada en las frustraciones y fracasos personales.

Una caída que se precipita

Los hechos de Córdoba antes mencionados inducen a una crisis dentro de la conducción militar, que termina con la destitución del general Onganía al frente del gobierno y su reemplazo por el general Roberto Marcelo Levingston. Escarceos revolucionarios y el posterior asesinato del general Pedro Eugenio Aramburu determinaron el relevo de Levingston. Asumió el general Alejandro Agustín Lanusse, con la consigna de restablecer las instituciones democráticas. Esta actitud fue el salvoconducto que permitió el regreso de Perón y el restablecimiento de un gobierno peronista.

Después de la instauración de la forma democrática de gobierno con la fórmula Perón-Perón (Juan Domingo y María Estela Martínez) en 1973, comenzó un ciclo nefasto para la sociedad argentina y para el país.

En este año se estrenó una obra que, como *El campo*, de Griselda Gambaro (1928), iba a resultar a la luz de estos tiempos premonitoria. Se trataba de *El señor Galíndez*, de Eduardo Pavlovsky (1933). De este autor, psicoanalista y psiquiatra, en la década anterior se conocieron obras breves donde se percibe un lenguaje psicoanalítico destinado a describir

las conductas de los personajes más que las acciones dramáticas.

Pero a partir de *La cacería* (1969) y de *Último match* (1970), escrita en colaboración con Juan Carlos Herme (1924-1989), se nota una clara referencia a la situación política del país en un estilo exacerbado del realismo, para derivar en *La mueca* (1971) y en *El señor Galíndez* (1973), una denuncia contra la tortura realizada en un tono de realismo ilusionista.

A partir de esta época, los temas de Pavlovsky van a destacar las diferentes formas de violencia que afectan a la sociedad argentina, el empleo de la tortura y las relaciones que se establecen entre torturadores y torturados. Es un intento de movilizar al espectador, tal como se ve en *Telarañas* (1976).

Hubo otra obra que iba a señalar el cáncer que estaba carcomiendo a la sociedad, alimentado por el orden imperante. Se trataba de *Juegos a la hora de la siesta* (1976), de Roma Mahieu (1937), pieza que revela el mundo de violencia en que se vive a través de un juego de niños. En 1977, Mahieu estrenó *María la muerte*, donde vuelve a insistir con la crueldad de una sociedad que genera la corrupción.

Tanto ella como Pavlovsky fueron algunos de los autores que sufrieron amenazas y tuvieron que buscar el exilio para sobrevivir.

Claro que mucho tuvieron que ver los acontecimientos políticos. Muerto Perón, presidente en ejercicio de la República Argentina, en 1974, le sucede en el poder su esposa y vicepresidente María Estela

Martínez de Perón. Los conflictos sociales, gremiales y la fuerte reacción de grupos subversivos provocó el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, fecha en que asumió un triunvirato militar.

Comenzó la etapa de represión y las desapariciones estuvieron a la orden del día. Sólo al restaurarse la democracia en 1983, la ciudadanía conoció el alcance de esta represión programada que determinó la tortura, la muerte y la desaparición tanto de subversivos como de inocentes.

Pero esta es otra historia.

En la segunda mitad de los años 70, la necesidad de expresarse, sin tener que soportar la mordaza que imponía el temor manejado desde el poder, empezó con un profundo movimiento interno, casi imperceptible, que fue en aumento progresivo.

Mientras tanto, a algunos autores, inquietos y asfixiados, les quedaba el recurso de la metáfora dramática o de los sondeos psicológicos para expresarse o de los temas no comprometidos.

Eugenio Griffero (1936), psicoanalista, se apoyó en su profesión para mostrar los mundos interiores humanos. De esa indagación nace *Monólogos* (1974), *La fuerza del destino trae mala suerte* (1975) y *Familia se vende* (1977).

Su colega Pacho O'Donnell (1941) incursionó también en el género dramático con *Escarabajos* (1975), *Lo frío y lo caliente* (1977), una búsqueda en el individualismo perturbado.

Con el mismo espíritu indagatorio estrenó Eduardo Rovner (1942) *Una pareja* (1976), *Una foto* (1977), *La máscara* (1978) y *Último premio* (1981).

En 1977, Roberto Cossa asombró con una pieza que va a señalar uno de los aportes al neogrotesco porteño. Se trataba de *La nona*, una gran metáfora que reproduce a través de un grupo familiar la situación de un país, que por medio de sus gobernantes, va a fagocitar a sus hijos.

En 1978, se estrenaron *El ex alumno*, de Carlos Somigliana; *El destete*, de Ricardo Halac (1935), y *Cosméticos*, de Bernardo Carey (1934).

Osvaldo Dragún, en colaboración con Ismael Hase (1950), presentó en 1979 *¿Y por casa, cómo andamos?*, un unipersonal que muestra la rutina doméstica de una mujer.

Julio Tahier (1906), por su parte, dio vida a Milonguita y a Julián en *Gotán*.

Esta fue la producción nacional de la década, donde se destacaron algunos, no muchos, valores nuevos, entre los que cabe señalar a Susana Torres Molina (1956), con *Extraño juguete* (1977) una obra estructurada con el modelo aristotélico, derivando posteriormente la autora a un trabajo más elaborado de la imagen, tal como se vio en *Espiral de fuego* (1985), *Amantissima* (1988), *Unio Mystica* (1991), una de las primeras obras en tratar el tema del Sida, y *Canto de sirenas* (1995).

Políticamente hablando, al final de esta década la actividad guerrillera aumentaba en todo el país provocando una mayor represión.

La autocensura era la moneda corriente entre los creadores. Pero cuando la mordaza ya empezó a asfixiar la creatividad, un grito mudo de rebeldía comenzó a gestarse. Grito que alcanzó la máxima sonoridad cuando estalló en Teatro Abierto.

Onganía Junio 70
Levingston
Lanusse
Cámpora
Lastiri
Perón
Isabel
Videla
Viola
Galtieri
Bignone

CAPÍTULO XIV

LOS 80, UN GRITO DE LIBERTAD. TEATRO ABIERTO

La década del 80 amaneció con un cambio político. El general Leopoldo Fortunato Galtieri asumió el poder dentro de un marco económico devastado en sus recursos financieros, lo que iba a marcar la decadencia de la dictadura. Este gobierno tuvo su golpe mortal con la frustrada Guerra de las Malvinas (1982), situación que aceleró la vuelta a la democracia.

La represión había instalado el miedo. Atentados en los teatros, persecuciones a los artistas, las famosas "listas negras" que impedían trabajar a muchas figuras del quehacer artístico.

Dentro de este clima, un grupo de autores, Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Carlos Gorostiza, comenzó a pergeñar la posibilidad de hacer un gran espectáculo teatral "para demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada. Porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de expresión. Porque aspiramos a que nuestro valor se sobreponga a cada uno de nuestros

miedos. Porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle". Este es un fragmento del Manifiesto que señaló la apertura del ciclo Teatro Abierto.

Veintiuna obras de diferentes autores iban a dar cabida a que actores, actrices, directores, escenógrafos, iluminadores, técnicos, utileros; se propusieran hacer el ciclo a partir del 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero.

Se presentó en esos momentos como otra iniciativa más, hasta que la noche del 5 al 6 de agosto, un incendio, premeditado según la opinión de muchos, decapitó la iniciativa. Pero esto no terminó allí.

Ese incendio fue la mecha que hizo estallar al público porteño. Productores comerciales ofrecieron gratuitamente sus salas para continuar el ciclo. Entre ellos, Carlos Rottemberg y Guillermo Bredeston propusieron el teatro Tabarís. Su ubicación en la avenida Corrientes, casi esquina Callao, determinó su elección. El público respondió con energía y entusiasmo, tomando las palabras del Manifiesto como estandarte de emociones reprimidas. Una vez más, tratar de ahogar la voz de un hecho cultural como Teatro Abierto, sólo sirvió para que se inflamara con fuerza popular.

Las veintiuna obras programadas para el ciclo, también editadas el mismo año, fueron *Papá querido*, de Aída Bortnik; *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa; *El que me toca es un chancho*, de Alberto Drago (1937); *Mi obelisco y yo*, de Osvaldo Dragún; *For export*, de

Patricio Esteve; *El 16 de octubre*, de Elio Gallipoli (1944); *Decir sí*, de Griselda Gambaro; *Cositas mías*, de Jorge García Alonso (1930); *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza; *Criatura*, de Eugenio Griffero; *Lejana tierra prometida*, de Ricardo Halac; *La cortina de abalorios*, de Ricardo Monti; *¿Lobo... estás?*, de Pacho O'Donnell; *La oca*, de Carlos Pais; *Tercero incluido*, de Eduardo Pavlovsky; *Coronación*, de Roberto Perinelli; *Chau, rubia*, de Víctor Pronzato; *Desconcierto*, de Diana Raznovich (1945); *El nuevo mundo*, de Carlos Somigliana; *Trabajo pesado*, de Máximo Soto (1942), y *Antes de entrar dejen salir*, de Oscar Viale, que no pudo representarse en el ciclo porque la puesta exigía un despliegue técnico que en ese momento no se pudo encarar.

Segundas partes no fueron buenas

El éxito de este ciclo alentó las esperanzas de repetir el fenómeno en 1982. Pero no fue lo mismo, porque el país tampoco era el mismo. La Guerra de las Malvinas había provocado una profunda herida, cuya secuela se siente hasta hoy en día.

Para Teatro Abierto 82 fueron seleccionadas 34 obras, a las que había que adjudicar un elenco y un director. La tarea se presentaba como faraónica y eso se notó en los resultados.

Repartidas las funciones entre dos salas: la Margarita Xirgu y el Odeón, no todas las representaciones convocaron a un público numeroso.

Sólo algunos títulos atrajeron la atención de los espectadores.

Las piezas que integraron el ciclo de Teatro Abierto 82 fueron: *Paredes altas, paredes grises*, de Alberto Borla; *Sobremesa*, de Carlos F. Leo (1940); *Reíte Carlitos*, de Carlos Antón; *La cuerda floja*, de Roberto Ibáñez: *Los jueves en la Plaza Mayor*, de Carlos Acosta; *El examen cívico*, de Franco Franchi; *Seis ratones ciegos*, de Carlos L. Serrano; *La otra orilla*, de Alberto Rodríguez Muñoz (1915); *País cerrado*, de Estela Dos Santos; *Chorro de caño*, de Gerardo Taratuto (1944); *Despedida en el lugar*, de Beatriz Mosquera (1936); *Un tal Macbet*, de Jesús Berenguer; *Príncipe azul*, de Eugenio Griffero; *De víctimas y victimarios*, de Aarón Korz; *La casita de los viejos*, de Mauricio Kartún (1946); *El corso*, de Manuel Cruz; *Al vencedor*, de Osvaldo Dragún; *Tío loco*, de Roberto Cossa; *El oficial primero*, de Carlos Somigliana; *Bar La Costumbre*, de Carlos Pais; *Hay que apagar el fuego*, de Carlos Gorostiza; *El malevaje extrañado*, de Oscar Quiroga; *Prohibido pisar el césped*, de Rodolfo Paganini (1938); *Una historia que cuentan*, de Antonio Planchart; *Viejas fotos*, de Néstor Sabattini; *El tendero o los trapos al sol*, de Pedro Costa; *Un amor esdrújulo o tal como soy*, de María Elvira Mante de Segovia; *Por la libertad*, de Adolfo Casablanca (1927); *Levia*, de Andrés Bazzalo (1954); *Ana y las langostas o la mudanza*, de Alicia Dolinsky; *Arrabal amargo*, de José Boccanera; *Solo*, de Alejandro Briner; *La pata contra el tiempo*, de Elio Gallipoli, y *Hasta que hagamos el sol*, de Gustavo Maso.

El principio de la decadencia

El ciclo se repitió en 1983 y, después de los resultados del año anterior, se bajaron las pretensiones. Faltaban estímulos. Se vivía en democracia y había otros problemas acuciantes, especialmente los económicos. De la primera edición, sólo algunos dramaturgos consagrados continuaron poniendo el hombro a Teatro Abierto. Otros se dedicaron a la labor individual.

El programa de Teatro Abierto 83 reflejaba la unión de esfuerzos en propuestas comunes.

Se presentaron *Los derrocamientos*, de Carlos Pais, Gerardo Taratuto y Sergio De Cecco; *Ahora vas a ver lo que te pasa*, de Oscar Viale; *El pino de papá*, de Julio Mauricio; *Yo estoy bien*, de Aarón Korz; *De a uno*, de Aída Bortnik; *Y el viento se lo llevó*, de Roberto Cossa, Jacobo Langsner, Eugenio Griffero y Francisco Ananía; *Para amarte mejor*, de Alicia de Negri y Enrique Mazas; *Ruido de rotas cadenas*, de Ricardo Halac; *Según pasan las botas*, de Rodolfo Paganini; *Ensayo general*, de Abelardo Castillo (1935), Mauricio Kartún (1946) y Víctor Winer (1954); *Inventario*, de Carlos Somigliana, Hebe Serebrisky, Susana Torres Molina y Peñarol Méndez.

La libertad de expresión que implica toda democracia y las ganas de decir que aún tenían algunos autores alentó el tono panfletario en muchas de las obras. La calidad y el resultado determinó que los organizadores se plantearan la validez de continuar con este ciclo.

Las conclusiones no se conocieron. En todo caso cabe registrar que no hubo Teatro Abierto 84.

En 1985, se organizó un Teatrazo, una jornada teatral de 48 horas que intentó realizarse en las calles, las plazas, galpones, clubes, bibliotecas, trenes, de cada barrio. El objetivo era crear un espacio de proyección de nuevos autores y directores.

El resultado fueron numerosas propuestas que se amontonaron, con falta de rigor estético y sin ninguna pretensión artística. Mucho entusiasmo y gente joven, pero eso no alcanzó para dar jerarquía a la iniciativa.

Con la voz y el voto

La instauración de la democracia no afectó a aquellos dramaturgos que ya producían a fines de los 70.

La vigencia de la Constitución representó el retorno de la libertad. Ya no era necesario gritar contra la dictadura. Ahora había que avanzar y reconstruir. La tarea no fue fácil. Odios y resentimientos marcaron los primeros años de esta democracia debilitada.

Desde el teatro sólo quedaba recrear los horrores del pasado inmediato, realidad que no era fácil de asimilar por los espectadores, castigados por los acontecimientos, ni de encarar por los dramaturgos, ante la falta de distancia y objetividad.

Los diez años de dictadura cercenaron la continuidad generacional. Los jóvenes que se acercaban al teatro esperaban cosas nuevas y éstas no siempre llegaban de mano de los dramaturgos.

Los vanguardistas de los años 60 y 70 se encontraron con que seguían siendo vanguardia a principios de los 80, pero no para las nuevas generaciones. Y éstas empezaron a gestar sus propias propuestas que se manifestaron de diferentes maneras.

Comenzaron a trabajar con la imagen y relegaron la palabra por encontrarla vacía de contenidos y desgastada por el discurso político. Pero de este movimiento se hablará en otro capítulo.

Volver a empezar

La producción de estos primeros años de los 80 se concentraba en los autores de la década del 70, como una continuidad interrumpida por el silencio forzado de casi una década.

Ricardo Halac estrenó *Un trabajo fabuloso* (1980), un neogrotesco que habla sobre el artificioso recurso que debe emplear un porteño para paliar la crisis económica. Su producción continuó con *La Perla del Plata* (1988).

Roberto Cossa, por su parte, escribió la que muchos estudiosos consideran junto con *La nona* sus obras más acabadas: *El viejo criado* (1980), donde el autor se despega del realismo y del grotesco, para tomar elementos del absurdo. En esta pieza, el presente se fusiona con el pasado histórico reciente. Después *Gris de ausencia* (1981), una obra breve don-

de continúa temáticamente la línea del grotesco, pero le da otra vuelta de tuerca. La pieza presenta al inmigrante de regreso en su país de origen, en el "Nápoli lontano", acompañado por su familia argentina que empieza a añorar los aires porteños, tal como le pasaba años atrás al Stéfano discepoliano. Aunque fue concebida para el ciclo de Teatro Abierto, esta pieza se despegó del resto e inició un periplo individual. Ese mismo año, Cossa da a conocer la versión teatral de *Tute Cabrero,* concebida originalmente para el cine.

Fue ésta, sin lugar a dudas, la etapa mas fértil y valiosa de Cossa. Estrenó *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (1982), *De pies y manos* (1984), *Los compadritos* (1985), *Yepeto* (1987) y *El sur y después* (1987).

Mientras tanto, se conoce a un nuevo autor, Mauricio Kartún, con *Chau, Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982), *Cumbia, morena, cumbia* (1983), *Pericones* (1987) y *El partener* (1988).

Eugenio Griffero también retomó la escritura y ofreció *La gripe* (1980), *Príncipe Azul* (1982), otra pieza concebida para Teatro Abierto que luego emprendió un recorrido personal. Luego vino *Destiempo* (1984) y *Cuatro caballetes* (1985). A partir de aquí iba a emprender un largo silencio que duraría más de una década.

En 1980 también se estrenó *Llegó el plomero,* de Sergio De Cecco.

Esta década también fue auspiciosa para Osvaldo Dragún, como si esta mordaza exterior, impuesta para impedir expresar los pensamientos, fuera generadora de creatividad. A Dragún, integrante de "las listas negras", le fue negado el derecho a trabajar en televisión o en teatro. El exilio fue la única solución, hasta que cambiaron los tiempos y los gobiernos. En 1984 pudo estrenar *Heroica de Buenos Aires,* pieza escrita en 1966, y que fue censurada porque reflejaba el caos político social de la Argentina.

De este período fueron *Al perdedor* (1980), *Al violador* (1984) y *Arriba corazón* (1987).

También se consolidó la dramaturgia de Eduardo Pavlovsky con *Camaralenta* (1981), *El señor Laforgue* (1983), *Potestad* (1985) y *Pablo* (1987). A partir de estos últimos títulos, donde se habla de los secuestros, las represiones y desapariciones, Pavlovsky es invitado a participar en festivales internacionales.

Eduardo Rovner aportó *Último premio* (1981), *Sueños de náufrago* (1985) y *Y el mundo vendrá* (1989).

Por su parte, Bernardo Carey ofreció *Cándido* (1981), *De Miseria y Margarita* (1982), *El hombre de yelo* (1983), *El sillico de alivio* (1985), *Los dos ladrones* (1986), *Patagónicas* (1987).

Los nuevos dramaturgos escasean, pero en la década va a surgir un grupo emanado del taller de dramaturgia de Ricardo Monti. Además de Kartún, van a estrenar Víctor Winer, *Buena presencia* (1981), *Honrosas excepciones* (1983), *Viaje de placer* (1988), *Luna de miel en Hiroshima* (1994); Jorge Huertas (1949), *Subterráneo Buenos Aires* (1983); Juan Carlos Badillo (1943), *En boca cerrada* (1984); Susana Freire (1944),

Cuenta saldada (1989), *Marea roja* (1990), *Punto inicial* (1991), *Trapitos sucios* (1993) y *Jaque a la dama* (1994), y Eduardo Pogoriles (1954), *Haciendo tiempo* (1984).

Para Julio Mauricio, 1982 fue un año excepcional. Estrenó cuatro piezas: *Los datos personales*, *El enganche*, *El señor Eduardo* y *Elvira*, piezas donde el tema continúa siendo la relación del hombre, generalmente fracasado, con su entorno y su circunstancia.

También fue muy positivo para Oscar Viale que presentó *Íntimas amigas* y *Periferia* (1982), *Camino negro* (1983), escrita en colaboración con Alberto Alejandro; *Visitante nocturno* (1984) *Antes de entrar dejen salir* (1984), *Tratala con cariño* (1985) y *Convivencia femenina* (1985).

Hubo muchos estrenos en esta década, pero hay autores que se distinguen por la productividad, la continuidad y la calidad, categorías en la que están incluidos Roberto Cossa, Carlos Gorostiza y Griselda Gambaro.

Gorostiza arrancó en 1981, en Teatro Abierto, con *El acompañamiento*, una pieza breve que muestra las frustraciones del hombre común y el afán de buscar en su propia fantasía un camino hacia la felicidad. Esta pieza junto con *Gris de ausencia*, de Cossa, se presentaron durante mucho tiempo más allá del ciclo.

Después, Gorostiza estrenó *Matar el tiempo* (1982), *Papi* (1983), y *El frac rojo* (1988). Por su lado, Griselda Gambaro presentó *La malasangre* (1982), metáfora sobre el abuso del poder ambientada en

época de Rosas, provocando la reacción de nacionalistas que en varias oportunidades trataron de interrumpir las funciones; *Real envido* (1983), *Del sol naciente* (1984), *Viaje de invierno* y *Nosferatu* (1985), dos obras escritas varios años antes; *Antígona furiosa* (1986), donde se inspira en Sófocles para hablar de los desaparecidos; *Puesta en claro* (1986) y *Morgan* (1989), piezas donde está presente la siniestra ambición por un poder desmedido.

Recién en 1982 se conoció la obra póstuma de Germán Rozenmacher, *Simón Brumelstein, el caballero de Indias*, escrita once años atrás, pieza que rescata la pasión del autor por encontrar la esencia de la realidad.

Carlos Somigliana, profundamente unido a la gestación de Teatro Abierto, estrenó *Historia de una estatua* (1983), sobre la vida del general Lavalle.

Ricardo Monti, en silencio durante varios años, volvió a la escena con su obra enraizada en la historia: *Una pasión sudamericana* (1989), sobre la vida y muerte de Camila O'Gorman, pieza con un alto vuelo poético que le permitió al autor enlazar el pasado con el presente.

En la década hubo otros estrenos que merecen mencionarse: *Vincent y los cuervos* (1983), de Pacho O'Donnell; *Knepp* (1983), Jorge Goldenberg (1941); *Disparen sobre el zorro gris* (1983), de Agustín Cuzzani (1924-1986); *El gran desaparecedor*, de Nora Andrade (1947); *Jardín de otoño* (1983), de Diana Raznovich; *Golpes a mi puerta* (1984), de Juan Carlos Gené;

Moreira (1985), de Sergio De Cecco, Carlos Pais y Peñarol Méndez; *Lo Cortez no quita lo caliente* (1985), de Agustín Cuzzani; *Perro sobre perro* (1985), de José Boccanera; *Las obreras* (1985), de María Elena Sardi; *007 se va con la murga* (1985), de María José Campoamor (1946); *Made in Lanús* (1986), de Nelly Fernández Tiscornia; *Krinski* (1986), de Jorge Goldenberg; *Poder, apogeo y escándalos del Coronel Dorrego* (1986), de David Viñas; *Los ojos del día* (1986), de Luis Agustoni (1943); *Los buenos momentos* (1986), de Nora Andrade; *Despacio, escuela* (1987), de Nelly Fernández Tiscornia; *Cartas a Moreno* (1987), de Jorge Goldenberg; *Eva* (1987), musical de Pedro Orgambide; *Ulf* (1988), de Juan Carlos Gené; *Cuesta abajo* (1988), de Gabriela Fiore; *El protagonista ante el espejo* (1988), de Luis Agustoni; *Solas en la madriguera* (1988), de Cristina Escofet (1945), y *Discepolín* (1989), de Pedro Orgambide.

Lo novedoso

Insertas dentro del teatro tradicional, hubo propuestas que sufrieron la indiferencia del medio, pero que se impusieron por su originalidad. Entre ellas se destacan las de Alberto Félix Alberto (1948), un realizador que basó su dramaturgia en la fuerza de la imagen para lograr una estética diferente: *La pestilería* (1985), *Tango varsoviano* (1987), donde rescata algunos temas del tango como el machismo y la represión femenina.

Postales argentinas (1989), creación colectiva dirigida por Ricardo Bartís, también se apoya en la imagen, pero en un aspecto más desagradable, escapando de la belleza. A través de estas postales cotidianas el texto desnuda ese afán del hombre porteño por cubrirse de apariencias para negar una dolorosa realidad.

Mientras tanto las nuevas tendencias buscaban un lugar donde expresarse. No era fácil encontrar el espacio que pudiera interesar a un público joven, también ávido de novedades, que se sintiera representado en su espíritu transgresor. La necesidad de romper con un pasado histórico-político-social inmediato llevaba implícito la exigencia de cambiar todo canon estético.

La Movida

Como España, Buenos Aires también tuvo, en 1988, La Movida, un festival de nuevo teatro, organizado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.

La muestra convocó a veinte grupos teatrales que diariamente, y durante diez días, mostraron sus espectáculos en La Gran Aldea y El Hangar, dos espacios no convencionales ideales para los grupos de autogestión.

Buenos Aires siempre fue generosa para el desarrollo de la actividad teatral. En sus salas encontraron cabida el teatro comercial, se desarrolló el

teatro oficial y sobrevivía, cada vez menos, el teatro independiente, muchas de cuyas salas fueron cerradas por serios problemas económicos.

Desde el advenimiento de la democracia, los jóvenes teatristas se unieron buscando una fortaleza que les permitiera encarar un proyecto. Así surgieron los grupos Del Teatrito, El Clu del Claun, el Dorrego, Los Macocos, Emeterio Cerro, etcétera. Su actividad estaba dispersa en diferentes ámbitos, como sucedió con La Organización Negra, agrupación que tomó como modelo a la Fura dels Baus, que en un principio se presentaban en la calle y, en 1985, pasaron a la discoteca Cemento, donde llegaron a reunir a 300 espectadores por noche para ver su espectáculo *U. O. R. C.*. Este grupo llegó a ocupar el escenario del Teatro San Martín con *Almas examinadas* (1992) y a partir de ese momento, se disolvió la agrupación, como pasó con muchos otros.

Si la dramaturgia prevaleció en las décadas anteriores, estos jóvenes encontraron un soporte formal en la técnica del clown (El Clu del Claun); otros se volcaron hacia la línea de los payasos de circo (La Banda de la Risa). Surgió de la misma manera la danza-teatro.

"Técnicas como la de la historieta, el video clip, sirvieron de base a espectáculos en los que se dispararon dardos contra un sistema en decadencia cuyas únicas aspiraciones parecieran estar en mantener en lo formal una realidad plagada de mentiras que no se sostienen porque la crisis general que padece el

país ya no puede contenerse". (Carlos Pacheco, Revista *Espacio* N° 5 - 85).

La Movida se repitió durante varios años más en Córdoba y en La Plata. En la quinta muestra, realizada en 1991, en Buenos Aires, surgieron El Periférico de Objetos, el grupo 3 x 1, Cabriolas, Caladas y Coloradas, Los Irresistible (sic), El Descueve, Los Melli.

La edición del año siguiente, 1992, ya tenía el rótulo de Festival Internacional de Nuevas Tendencias Escénicas, donde participaron elencos de España, Brasil, Perú, Uruguay, Chile, Italia, Colombia y Suiza.

Allí también pudieron mostrarse Mónica Viñao, Enrique Dacal, Mónica Cabrera en los roles de creadores ya que se trataba de propuestas que no siempre contemplaban la presencia de un dramaturgo. A veces se inspiraban en textos de la narrativa, otras en creaciones colectivas propias o en versiones libérrimas de obras de la dramática universal.

Simultáneamente a estos encuentros, se empezaron a radicar en determinados ámbitos de la ciudad grupos "underground" que, sin ningún rigor artístico o estético, pretendían expresarse a su manera. Ellos fueron Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Batato Barea y Gambas al Ajillo en el Parakultural.

Algo similar sucedía en Babilonia, ubicado en el Abasto, o en el Centro Cultural Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires.

La intención era clara. No se trataba de hacer teatro de una manera convencional sino de transgredir, si se permite el neologismo. Fueron el brote cultural que reveló la enfermedad: la ausencia de valores.

Teatro-imagen, teatro-danza, mímica, teatro-cuento. El escenario sirvió para todo propósito, pero al promediar la década pronto descubrieron estos grupos que la ausencia de palabra limitaba la expresión artística y, por haber caído en abusos, la imagen en sí misma ya estaba agotada. Muchos de los grupos recurrieron al teatro de texto.

La supuesta caída de las utopías

Octubre de 1989 fue la fecha que marcó un cambio en la Historia Universal. El desmoronamiento del muro de Berlín que dividía a un Continente señalaba la decadencia de una forma de gobierno y el posible fin de una utopía.

Así como el siglo XIX se mantuvo dominado por el poder del capitalismo y prevaleció la economía, el siglo XX estuvo bajo el mando de los Estados movilizadores, donde predominó la política.

Las crisis que afectaron a las formas de gobierno (comunismo, social-democracia, liberalismo, totalitarismo) aparentemente terminaron con ciertas utopías pero, como lo demuestra la Historia, otras nuevas se deben estar gestando, como corresponde a todo fin y a todo principio de siglo.

En la Argentina, a medida que se trataba de gobernar dentro de los marcos democráticos, surgían nuevos acontecimientos políticos: juicio a los militares que intervinieron en la dictadura (1985), numerosas huelgas, levantamientos castrenses que pretendían que el gobierno de Raúl Alfonsín pusiera fin a los juicios militares (1989), al mismo tiempo que la sociedad conocía los horrores que se cometieron a mano de las Fuerzas Armadas en el poder. Todo esto unido a un caos económico heredado de años de mala administración.

Como temática ya empieza a insinuarse la crisis moral, más acentuada que la económica, que cubre a la sociedad argentina, agravada cuando el gobierno del presidente Menem otorga el indulto a los militares que participaron en la represión.

CAPÍTULO XV

EL PRIMER LUSTRO DE LOS 90

Los estrenos del primer lustro de los 90 corresponden a autores ya conocidos, que son los que movilizan el interés de alguna sala comercial o del teatro oficial, pero se nota el aumento de nuevos autores que se insertan en el medio con la autogestión.

Osvaldo Dragún, radicado en el exterior, siguió estrenando en el país: *Volver a La Habana* (1990), sobre la necesidad de recuperar la historia a partir de la memoria; *El delirio* (1992), *La balada del loco Villón* (1992).

La siniestra relación entre torturador y torturado continuó preocupando a Eduardo Pavlovsky, quien traslada esta inquietud a *Paso de dos* (1990), para saltar luego a *Rojos globos rojos* (1994), donde habla de la frustración de un actor que sólo anhela cumplir con su destino.

Griselda Gambaro se apoyó en Chejov para desarrollar *Penas sin importancia* (1990) y recurrió nuevamente a la metáfora para mostrar la incomprensión enquistada entre los hombres en *Es necesario entender un poco* (1995).

Roberto Cossa acusó el golpe de la aparente pérdida de las ideologías en *Angelito* (1991). Luego

estrenó *Lejos de aquí* (1993), una versión alargada de *Gris de ausencia*, escrita en colaboración con Mauricio Kartún; *Viejos conocidos* (1994) y en colaboración con Ricardo Halac, *Aquellos gauchos judíos* (1995), como un acto de repudio al atentado a la AMIA.

Después de algunos años de ausencia, Carlos Gorostiza estrenó *El patio de atrás* (1994), una obra interesante que da una vuelta de tuerca al estilo de este autor. El tema sigue apuntando al entorno familiar, en este caso cuatro hermanos, pero desde la escritura maneja situaciones límites con el absurdo, pero sin despegarse de un elocuente realismo.

Ricardo Monti, apartado de los temas originales, se basó en *La Orestíada*, de Esquilo, para escribir *La oscuridad de la razón* (1993), con un hermoso texto poético que distingue la creatividad del autor, donde el tema del parricidio sirve para hablar de la realidad. Luego realizó la versión escénica de *Rayuela* (1994), sobre el texto de Cortázar.

Otros estrenos, que no aportaron innovaciones u originalidades, pero que merecen mencionarse son: *Memorial del cordero asesinado* (1990), de Juan Carlos Gené; *Nunca usarás medias de seda* (1990), de Cristina Escofet; *Florita, la niña perseguida* (1991), de Bernardo Carey; *El Bizco* (1992), de Marta Degracia; *Alta en el cielo* (1992), de Nelly Fernández Tiscornia; *El hombrecito* (1992), de Carlos Pais y Américo Torchelli; *Memoria del infierno* (1992), de Gerardo Taratuto, basado en *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato; *Las nieves del tiempo*, de Manuel Lotersztein; *Violeta viene a nacer* (1993), de Rodolfo Braceli; *Retorno a Corallina* (1993), de Juan Carlos Gené; *Casa matriz* (1993), de Diana Raznovich; *El último virrey* (1993), de Cernadas Lamadrid; *Rodolfo Walsh y Gardel* (1993), de David Viñas; *Mil años, un día* (1993), de Ricardo Halac; *Noche de parias* (1994), de Carlos Pais; *Taxi a Bagdad* (1994), de María Cristina Verrier; *Memorias bajo la mesa* (1994), de Juan Carlos Gené; *Visitantes veraniegos* (1994), de Susana Poujol; *Los lobos* (1995), de Luis Agustoni; *Volvió una noche* (1995), de Eduardo Rovner; *La borra de la yerba* (1995), de Beatriz Mosquera y Mabel Manzotti; *Verde Oliva* (1995), de Norman Briski; *Don Fausto* (1995), de Pedro Orgambide.

Alberto Félix Alberto, uno de los pocos que ha resultado airoso en la preferencia de la imagen para expresarse, realizó *En los zaguanes, ángeles muertos* (1990), *El marinero* (1993), *La pasajera* (1994) y *Cabaret negro* (1994).

Los nuevos dramaturgos que se conocieron fueron Rafael Spregelburg, *Destino de dos cosas o tres* (1993); Patricia Zangaro, *Pascua rea* (1991), *Por un reino* (1993); Daniel Veronese, *Crónica de la caída de uno de lo los hombres de ella* (1992), *Cámara Gesell* (1994), *Conversación nocturna: del maravilloso mundo de los animales* (1995), *Música rota* (1995); Susana Gutiérrez Posse, *Brilla por ausencia* (1995); Sonia Gómez Paratcha, *La mujer invisible* (1995).

Todas estas piezas ofrecen un amplio espectro temático que hablan de los conflictos humanos, de las carencias afectivas, de la incomunicación. Resu-

miendo, son temas universales. Pero ninguno de ellos marca la impronta de esta década.

Conclusiones

Al finalizar 1995, la falta de una política cultural definida, la amenaza de gravámenes impositivos sobre la actividad, los cierres permanentes de teatros y la falta de presupuesto para las salas oficiales, alertó a la gente de teatro que se nucleó en el Movimiento de Ayuda al Teatro Argentino (MATE) y en el Frente de Cultura, que agrupa a todas las asociaciones del quehacer artístico.

La preocupación existe y los problemas económicos para hacer teatro aumentan. La falta de estímulos o subsidios traban la iniciativa y el único camino que queda es la autogestión.

Pero hay otra preocupación, quizá no tan grave, pero sí significativa. En la década que transcurre, todavía no ha aparecido un autor representativo de estos tiempos, ni un movimiento estético aglutinador, ni un estilo que defina al teatro argentino.

Hasta ahora se sigue ambulando entre las especies conocidas, repitiendo temas y esquemas, trabajando con personajes conflictuados por una realidad. Hay, es cierto, varios que están en la búsqueda, pero son los menos. De cualquier forma no hay un movimiento que pueda identificar o representar a esta época. Al menos, no hasta ahora.

Por otro lado, los aspirantes a dramaturgos no encuentran el semillero donde abrevar y, de concretar un proyecto, no les resulta viable una salida escénica.

Alejandra Boero, pionera del teatro independiente, concibió el ciclo "Los que vienen", para dar cabida a los jóvenes actores, pero no hay un equivalente para los nuevos dramaturgos.

La Fundación Carlos Somigliana (SOMI), integrada por Roberto Cossa, Roberto Perinelli, Carlos Pais, Bernardo Carey, Eduardo Rovner, Marta Degracia y Mauricio Kartún, trató de reunir a los dramaturgos para encontrar una salida en conjunto. De lo logrado por esta agrupación, sólo pudieron imprimir su presencia a nivel institucional, pero más allá de ciclos de teatro leído, es relativo lo que pudieron conseguir para los nuevos dramaturgos.

Los concursos de dramaturgia que se realizan a nivel oficial o privado sólo contemplan un premio en efectivo, pero no hay posibilidad de que el ganador llegue a estrenar en una sala oficial o en alguna otra, si no es por intermedio de la autogestión.

De cualquier forma, existe la necesidad de agruparse para proteger la actividad teatral.

La presente reseña se cierra provisoriamente en 1995.

Veremos qué depara este final de siglo y qué es lo que se llega a aportar a las nuevas generaciones de teatristas.

Susana Freire